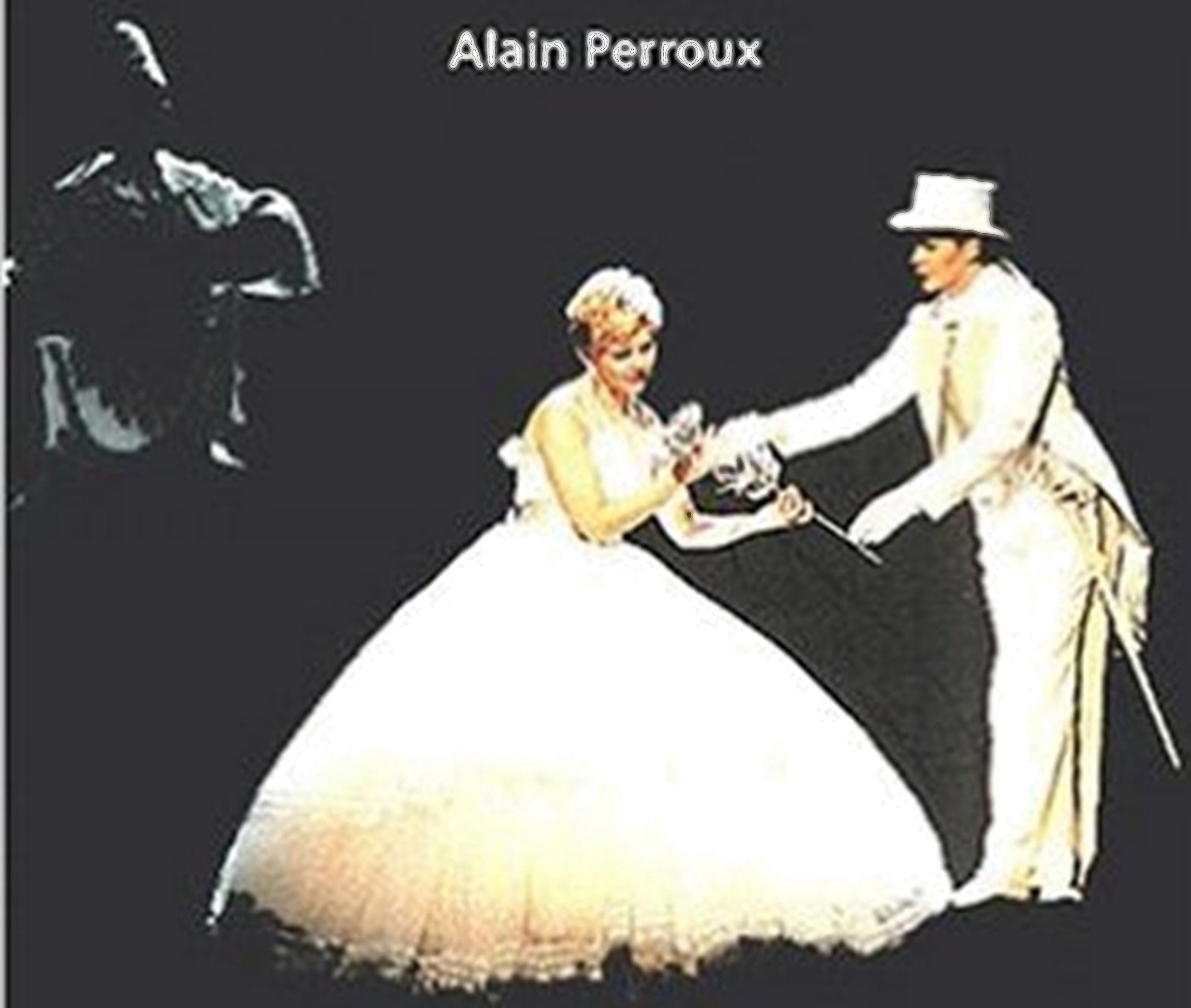
# L'Opéra
## mode d'emploi

Alain Perroux

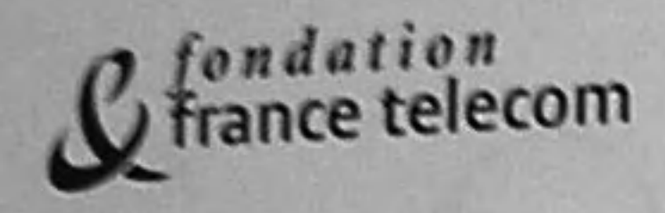


L'Avant Scène OPÉRA

# L'Opéra
## mode d'emploi

**Alain Perroux**

Ouvrage publié avec le soutien de la Fondation France Télécom.




Depuis plus de 10 ans, notre Fondation s'engage chaque jour en faveur de l'art vocal, aide les jeunes chanteurs à exprimer leur talent, contribue au développement d'ensembles vocaux et de festivals, encourage la production d'œuvres lyriques et l'édition d'ouvrages et de disques de référence. Nous portons aussi une attention particulière au public – mélomane averti ou en herbe – et nous associons à des projets qui facilitent l'accès à la musique et la participation à la vie artistique. C'est pourquoi, la Fondation France Télécom apporte son soutien à l'édition du livre *L'Opéra mode d'emploi* qui permettra au plus grand nombre de découvrir l'art lyrique.

Édition : Michel Pazdro.
Suivi éditorial : Elisabetta Soldini.
Graphisme : Ania Solo

Remerciements à Josée Bégaud, Jean Lucat et Christian Merlin.

© L'Avant-Scène Opéra, Editions Premières Loges, Paris 2000.

# Table des matières

Préambule 7

De quoi s'agit-il au juste ? 8

**I. UN PEU D'HISTOIRE**

1. Quatre siècles en dix minutes 16
2. L'opéra sous toutes ses formes 30
3. Le bon grain du livret 48
4. La voix et ses mystères 56

**II. GUIDE D'EXPLORATION**

1. Le grand répertoire 66
2. Quelques raretés à ne pas négliger 143
3. Le répertoire « léger » 152

**III. SUR SCÈNE ET EN COULISSES**

1. Lyricorama – chanteurs d'hier et d'aujourd'hui 164
2. Ne tirez pas sur le metteur en scène ! 175
3. Treize spectacles pour un demi-siècle 182
4. Gloire et galère du chef d'orchestre 196
5. Dans les coulisses des maisons de plaisir 202

**IV. PRATIQUE**

1. L'opéra au miroir du disque 210
2. L'écran lyrique 218
3. Une soirée dont vous êtes le héros 224
4. Les bonnes adresses 226
5. Bienvenue en lyricomanie ! 246
6. Bibliographie 250

Index des mots clés 252

Index des noms propres 254

Index des œuvres 258

# Préambule

« Je vois de grandes portes closes, sept portes noires et fermées. » Ainsi parle la femme de Barbe-Bleue au moment d'entrer dans le palais de son époux. L'opéra de Bartók dont ces lignes sont tirées raconte comment l'obstinée Judith explore ensuite toutes les pièces de l'obscur château. Le néophyte qui franchit le seuil de l'opéra risque d'éprouver la même appréhension. Que faire devant tant de portes closes ?

L'art lyrique engendre mille et une émotions que l'on aime à partager. Ce petit livre est né de ce désir d'échange. Sans entonner les sombres accents de Barbe-Bleue, il vise simplement à fournir un trousseau de clés permettant d'ouvrir une à une les portes de l'opéra, ne serait-ce que pour dévoiler la lumière vaporeuse, l'air entêtant, l'émouvant parfum qui se dissimulent derrière leur apparente monumentalité.

Ces différents chapitres, regroupés en quatre parties, se présentent comme autant de recoins à explorer. Le lecteur peut les visiter dans l'ordre qui lui chante, il peut ignorer allégrement ceux qui ne l'intéressent pas. Ou du moins pas encore. La première partie envisage l'art lyrique sous son aspect historique et formel ; la deuxième présente les ouvrages les plus connus et quelques raretés en sus ; la troisième s'intéresse aux artisans de ce genre capricieux, qu'ils soient chanteurs, metteurs en scène ou machinistes ; la quatrième donne quelques renseignements pratiques afin que le lecteur continue son exploration dans les théâtres ou devant sa chaîne hi-fi. À lui de déambuler comme il l'entend à travers ces pages aux abords changeants.

On aura compris que ce livre se picore ou se dévore, c'est selon. Il reste limité par sa volonté d'offrir une vue panoramique d'un art que cent volumes ne suffiraient à circonscrire. Comme toute entreprise de ce genre, il demeure perfectible. Et s'il prétend donner quelques informations objectives, il n'en est pas moins le fruit d'un parcours personnel. L'essentiel ? Que le lecteur s'y sente aussi bien que dans la salle de tous les sortilèges, au moment où le chef d'orchestre entre dans la fosse, quand le premier accord s'apprête à trouer l'obscurité. Et que ces pages restent ouvertes à tous, au mélomane balbutiant comme au badaud alléché par quelque effluve lyrique humé au gré du vent. Tant il est vrai que la curiosité est un défaut précieux, n'en déplaise au Sieur Barbe-Bleue.

# De quoi s'agit-il au juste ?

Un **opéra** est une chose absurde.
On y donne des ordres en chantant,
on négocie politique en duo.
On y danse autour d'un tombeau
et les coups de poignard sont décochés sur une mélodie.

**Clemens KRAUSS et Richard STRAUSS, *Capriccio*, 1942**

**OPÉRA** : n. m. (vers 1646 ; it. *opera*).
1° Poème, ouvrage dramatique mis en musique, qui est composé de récitatifs, d'airs, de chœurs et parfois de danses avec accompagnement d'orchestre. – Genre musical constitué par ces ouvrages.
2° (1694) Édifice, théâtre où l'on joue ces sortes d'ouvrages.

***Petit Robert*, 2000**

**Opéra** : Spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion.
Les parties constitutives d'un *opera* sont, le Poëme, la Musique, et la Décoration. Par la Poésie on parle à l'esprit, par la Musique à l'oreille, par la Peinture aux yeux ; et le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur et y porter à la fois la même impression par divers organes.

**Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, 1768**

**L'opéra**, c'est : – « Je chante, je meurs, et je chante que je meurs. » Cela devient presque une abstraction.

**Interview du cinéaste Lars VON TRIER, 2000**

« Le charme principal de **l'opéra**, charme dont on ne se rend pas compte et qui le fait demeurer entre les ruines des autres théâtres, c'est que nulle part la convention n'est aussi forcée ni aussi éloignée de la nature. »

**Théophile GAUTHIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 1859**

**Opéra** : Drame dont on chante tout ou partie, avec musique d'orchestre. Le grand nombre de types différents développés par le genre au cours de son histoire, impliquant des niveaux d'intégration divers de l'élément spectaculaire, une intrigue suivie ou non, l'emploi ou non de la parole nue, de la poésie ou de la prose, un rôle structural et dramatique variable de la musique au sein de l'œuvre, etc., commande de ne pas s'en tenir à une définition trop étroite [...]. Le terme drame doit être compris dans son acception poétique de fiction représentée, et semble en revanche pouvoir recouvrir la totalité des manifestations du genre.

**Pierre SABY,**
***Vocabulaire de l'opéra*, 1999**

« Dans 90 % des cas, **l'opéra** raconte comment le baryton empêche la soprano de coucher avec le ténor . »

**George Bernard SHAW, 1913**

« Ce que je trouve dans **l'opéra :** le plaisir esthétique à l'état pur, dans une ambiance de fête, – un vrai plaisir de *dilettante*. »

**Michel LEIRIS : *Operratique*, 1992**

Inutile de se voiler la face, l'opéra est un monstre. Adorable oui, désirable certes, mais hybride et indomptable par nature. Conçu dès son origine comme une recréation de la tragédie antique, il ambitionne de réunir tous les arts en un seul. Rien que ça. Or, loin de s'additionner, ces arts une fois réunis forment une nouvelle entité au sein de laquelle ils luttent, s'épousent, s'accouplent ou se repoussent. Cet étrange animal est donc défini et multiple en même temps, d'où les nombreuses dénominations qui lui ont été accolées au cours des siècles.

Le terme d'« opéra » n'est apparu que vers la moitié du XVII^e^. Auparavant, on parlait de *favola in musica* (fable en musique) ou de *dramma musicale*. Puis l'expression *dramma per musica* s'est généralisée dans l'Italie baroque, tandis que la France adoptait des dénominations en rapport avec ses formes vernaculaires, *tragédie lyrique, ballet héroïque, pastorale*... Il en va de même quand paraît l'opéra *buffa*, appelé souvent *dramma giocoso*, ce qui veut tout simplement dire « pièce joyeuse », sans connotation tragi-comique. À toutes ces étiquettes correspondent des types d'ouvrages particuliers. Leur plus petit dénominateur commun reste toujours leur triple dimension au croisement entre mot, musique et geste théâtral, auquel se rattachent décors et costumes.

Interrogation récurrente : l'opéra doit-il donner la primauté au texte ou à la musique ? *Prima la musica, poi le parole* ou *prima le parole, poi la musica ?* Cette question sans réponse nervure une histoire de quatre siècles. Chaque époque, chaque pays, chaque créateur y a répondu à sa manière. Richard Strauss lui a même consacré un opéra entier. Laissons à son personnage principal le soin de répondre :

*La Comtesse :* – **« Effort inutile que de vouloir les séparer. Verbe et musique sont fondus l'un à l'autre, liés en une entité neuve. Mystère de l'heure – un art délivré par l'autre. »**

**Clemens KRAUSS et Richard STRAUSS, *Capriccio*, 1942**

page de droite : Maria Callas dans l'acte II de LA TRAVIATA, Londres, 1958. H. Rogers.

Autre question récurrente : mais pourquoi diable faire « chanter » des personnages ? Pour quelle raison ajouter ce nouveau code, des plus artificieux, aux conventions scéniques du théâtre parlé ? Au XVIII^e^ siècle, Rousseau était persuadé

que la langue des origines était un chant. Et il est certain que la volonté de renouer avec un mode d'expression ressenti comme plus authentique et plus vrai a poussé de grands théoriciens, compositeurs ou écrivains à se frotter à l'opéra. Mais cette explication relève de la construction intellectuelle. Elle ne suffit pas.

En termes plus concrets, le même Rousseau trahit l'autre justification de l'opéra, gage secret de sa longévité : « Le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur. » De tout temps, l'opéra s'est servi de l'impénétrable pouvoir de la musique pour donner une épaisseur émotionnelle au sens véhiculé par un texte. Le propre de l'art musical, c'est de ne transmettre aucun contenu sémantique précis, contrairement à la littérature. Pour cette raison, on a dit et répété qu'il « parle directement à l'âme ».

Y puisant sa richesse, l'opéra donne corps à des personnages et à des situations en mêlant les propriétés parfois antagonistes de la musique, de la poésie dramatique et des arts visuels. Comme toutes les disciplines artistiques, mais de manière plus exemplaire encore, il s'adresse à l'intellect et à la sensibilité en même temps. Il s'agit donc de l'art le moins élitaire qui soit : pour l'apprécier, il suffit de se laisser envahir par le flot de stimuli sensoriels qu'il produit. Là encore, la Comtesse Madeleine parle d'or :

*La Comtesse :* – **« Quittez ces égarements de la pensée ! Sentez, avec moi, que pour tous les arts, il n'est qu'une *unique* patrie : notre cœur assoiffé de beauté ! »**

**Clemens KRAUSS et Richard STRAUSS, *Capriccio*, 1942**

Mais il n'y a pas que les émotions. L'opéra travaille aussi sur la tension créée entre le sens des mots et l'évanescence sémantique de la musique. Il peut suggérer la complexité de l'être humain en évoquant un sentiment qui contredit le discours du héros ; il permet aussi de surexposer une parole. Grâce à l'ampleur qu'un orchestre ou une voix lyrique donnent aux mots et aux affects, ceux-ci paraissent revêtus d'une expressivité décuplée. C'est pourquoi les Anglo-saxons ont l'habitude de dire que l'opéra est *bigger than life* – « plus grand que la vie ». Il est vrai qu'un personnage d'opéra chantant les maris jaloux (cas d'école) semble incarner le sentiment même de la jalousie, ou qu'un duo d'amour démesuré paraît donner une transposi-

Enrico Caruso dans PAILLASSE de Leoncavallo.
Mishkin/Archives du Metropolitan.

tion stylisée de l'acte sexuel. L'opéra aime parler un langage universel. Il se présente comme la chambre d'écho offerte à nos sentiments intimes, à nos pulsions les plus enfouies.

Usant de ces propriétés, les librettistes ont souvent tenté de véhiculer des principes moraux ou politiques par son biais. Les hommes de pouvoir eux-mêmes, constatant le succès de l'art lyrique dès le milieu du XVII^e siècle, s'en sont servi pour répandre leur idéologie et asseoir leur puissance. C'est ainsi que l'opéra des Lumières exalte la figure du souverain éclairé ou que le mélodrame bourgeois du XIX^e siècle met à mort la femme déviante – tout en cachant bien mal la fascination qu'elle suscite. Comme toute œuvre d'art, un opéra est donc aussi un miroir tendu à son époque. Et puisqu'il traite sur un mode universel du pouvoir des affects, de l'isolement de l'individu au sein de la société et de la lutte entre divers préceptes moraux, il est parvenu à traverser les siècles sans dommage. Ni désuet, ni aigri, l'opéra parle aux spectateurs d'aujourd'hui aussi bien qu'à ceux d'hier.

*La Comtesse :* – « La scène nous dévoile le mystère de la réalité. Comme dans un miroir enchanté, c'est nous-même que nous y découvrons. Le théâtre est le symbole saisissant de la vie. »

Clemens KRAUSS et Richard STRAUSS, *Capriccio*, 1942

# Première partie

# Un peu d'histoire

1. Quatre siècles en dix minutes
2. L'opéra sous toutes ses formes
3. Le bon grain du livret
4. La voix et ses mystères

# Quatre siècles en dix minutes

L'opéra est né d'un malentendu. Puis il n'a jamais cessé de courir après sa légitimité. Son histoire est jalonnée de théories, de réformes et de révolutions qui tentent chaque fois de donner une justification à l'union si fascinante – mais si problématique – du mot, de la musique et du geste. En voici un aperçu général, qui tente de dégager des lignes de force sans prétendre à une illusoire exhaustivité.

## XVII$^{e}$ siècle : La découverte impromptue

La scène est à Florence, un soir de 1598, en pleine folie carnavalesque. Dans le palais Corsi, une poignée d'intellectuels assiste bouche bée à une expérience d'avant-garde. *Dafne*, pièce pastorale du poète Rinuccini, se trouve représentée « à la manière des Anciens », c'est-à-dire dans une sorte de déclamation chantée, de *recitar cantando* composé par Jacopo Peri. Sonnez tambours et trompettes : le *dramma per musica* vient de naître.

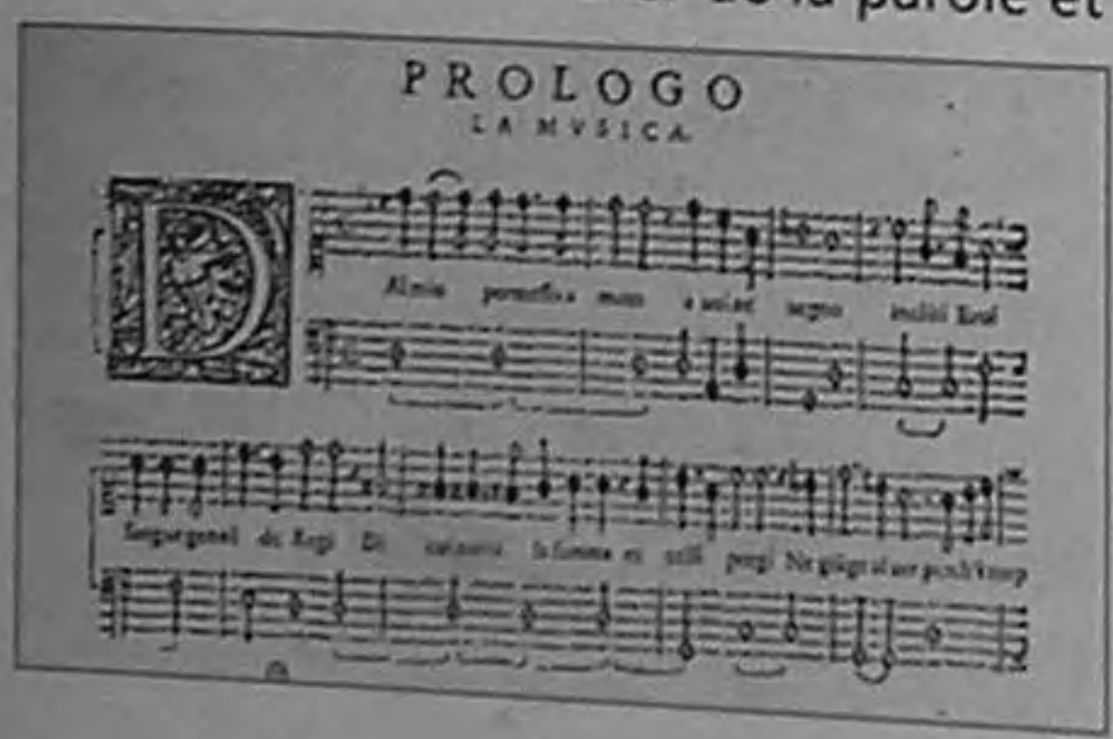
Les artistes florentins pensaient ressusciter la tragédie grecque... Surprise : ils inventent l'opéra. Cette découverte n'est certes pas totalement le fruit du hasard. Depuis longtemps certains spectacles mêlaient jeu et chant. Outre le lointain modèle du théâtre antique, le Moyen Âge a vu se développer les drames liturgiques et les mystères joués sur les parvis des églises. À la Renaissance, le madrigal à plusieurs voix prenait parfois des allures dramatiques. On intercalait aussi des intermèdes chantés et dansés dans des pièces d'apparat pour mariages princiers.

page de gauche : Portrait de Monteverdi attribué à Bernardo Strozzi. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

Salle de théâtre des Offices à Florence, décor de Giulio Parigi. Gravure de Jacques Callot, 1617. ASO

Mais la naissance de l'opéra dans l'acception moderne du terme est liée au virage pris par l'esthétique musicale de la fin de la Renaissance et dont le fruit le plus original est justement ce *recitar cantando*, appelé aussi « style récitatif ». Auparavant, on cultivait l'art de la polyphonie, c'est-à-dire la science d'entremêler différentes voix selon des règles garantes d'un résultat harmonieux. Au cours du XVI^e^ siècle, la polyphonie se polarise autour de la voix la plus aiguë, porteuse d'une mélodie, et de la voix la plus grave, fondement de la construction harmonique. Au tournant du siècle, on pousse cette polarisation si loin qu'on invente la « basse continue », c'est-à-dire un système qui donne la prééminence à une voix seule, soutenue par un accompagnement instrumental aussi souple que ductile, modelé autour d'une ligne de basse. La grande nouveauté de ce système consiste à mettre en avant le texte, qui non seulement devient intelligible, mais inspire aussi les mouvements mélodiques par le biais de l'« imitation » : la colère provoquera des turbulences de la ligne vocale, la plainte générera des intervalles dissonants. Le *recitar cantando* choisit aussi ses rythmes en fonction de la langue parlée. Il s'agit donc d'un chant qui tend à se rapprocher de la parole et acquiert ainsi une expressivité nouvelle.

Fragment de la première page de la partition de L'Orfeo. ASO.




Explorant les horizons ouverts par cette découverte, les intellectuels de la Camerata fiorentina réunis chez le riche Comte Bardi composent ainsi les premiers opéras. Si la *Dafne* de Peri est perdue, son *Euridice* (1600) est parvenue jusqu'à nous, mais c'est *L'Orfeo* de Monteverdi, créé à Mantoue en 1607, qui constitue le premier chef-d'œuvre

du genre. Le compositeur y mêle le nouveau style à des danses et chœurs qui relèvent de la tradition madrigalesque.

D'abord confiné aux cours, l'opéra se répand du côté de Rome et de Naples. Puis il se démocratise dès 1637, date de l'ouverture du premier théâtre lyrique privé à Venise. Comme ces scènes fonctionnent à la recette, on y représente des œuvres qui emploient trois ingrédients infaillibles afin d'attirer les foules : sexe, violence et sarcasme. Le meilleur exemple ? Sans hésitation *Le Couronnement de Poppée* du même Monteverdi (1643), qui raconte l'irrésistible ascension d'une courtisane jusqu'au trône de Rome, au prix d'un suicide commandé, d'une répudiation et d'autres joyeusetés commentées avec gouaille par les valets et nourrices. Dans ce registre, Francesco Cavalli ira plus loin encore.

LA
FAVOLA D'ORFEO
RAPPRESENTATA IN MVSICA
Il Carneuale dell'Anno MDCVII.
Nell'Accademia de gl'Invaghiti di Mantova;
Sotto i felici auspizij del Serenissimo Sig. Duca
benignissimo lor protettore.
In Mantova, per Francesco Osanna Stampator Ducale.
Con licenza de' Superiori. 1607.

Page-titre de l'édition de L'Orfeo, Mantoue 1607. ASO.

Une fois ce cadre formel établi, le public commence à prendre goût aux sortilèges de la voix. L'idée du *bel canto* est née. Elle consiste à laisser la virtuosité et l'expressivité des chanteurs s'épanouir, quitte à interrompre le cours de l'action théâtrale par des « airs » de plus en plus importants. Les autres pays d'Europe sont rapidement gagnés par les innovations italiennes qu'ils incorporent à leur propre tradition. En France, Lully le Florentin tâte d'abord de la comédie-ballet (pièce de théâtre garnie d'ariettes et de danses dont *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière est un exemple bien connu). Puis, dans les années 1670, il crée avec le poète Philippe Quinault un genre national à la gloire de Louis XIV : la tragédie lyrique. Destinée à offrir un pendant musical et merveilleux à la tragédie classique, elle opère une synthèse entre les styles français et italien. Déclamation chantée, ballets et machines y triomphent. En Angleterre, la tradition du *mask* (pièce entrecoupée de divertissements chantés et dansés) se poursuit. Elle favorise l'émergence de véritables opéras, notamment le bouleversant *Didon et Enée* de Purcell.

Henry Purcell. B.N.F. Paris.

## XVIII^e siècle : Entre *seria* et *buffa*

Face aux débordements de l'opéra vénitien, des poètes tels qu'Apostolo Zeno, puis plus tard Pietro Metastasio, décident de réformer ce qu'on appelle encore le « drame en musique ». On l'enserre donc dans un corset de règles et l'on sépare désormais les bouffons des héros. L'opéra *seria* est ainsi conçu dans les années 1690 à Naples. Comme son nom l'indique, il s'interdit le mélange du rire et des larmes. Sa construction dramatique comme sa structure musicale obéissent à des canons rigoureux qui, à l'origine, étaient mis au service d'un texte à l'héroïsme édifiant. Leo, Hasse, Porpora, Scarlatti et Haendel s'y illustrent. Toute l'Europe, de Londres à Saint-Pétersbourg, de Stockholm à Madrid, succombe à ce genre qui va régner sur le XVIII^e siècle.

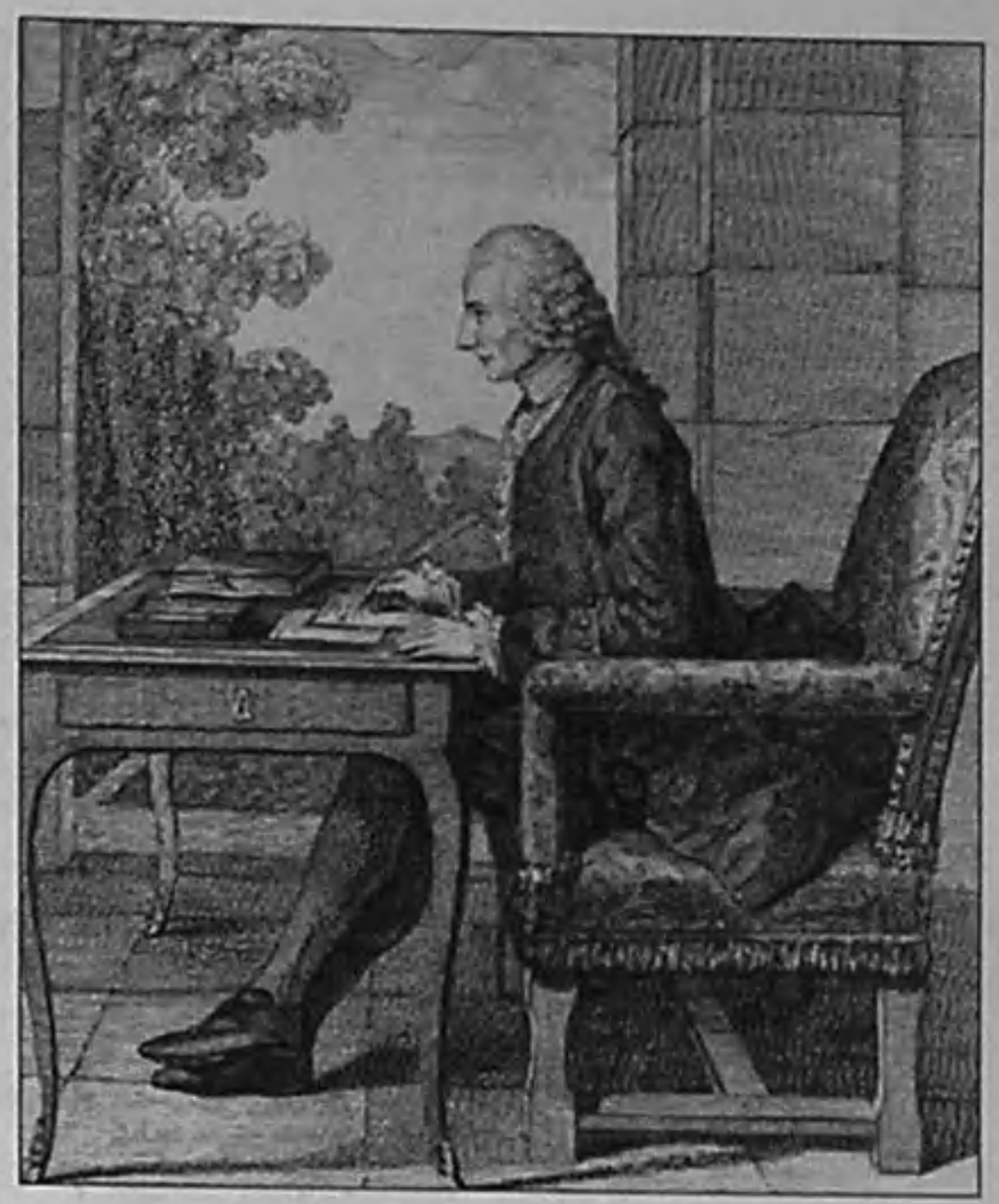
Enthousiasmés par cette forme artistique qui est alors la plus sophistiquée d'Occident, les princes font construire de nombreux théâtres sur le modèle italien. Un public bigarré s'y presse : la noblesse flirte dans les loges tandis que le peuple envahit le parterre et le « poulailler », l'opéra devient un carrefour social. La salle reste d'ailleurs illuminée pendant la représentation, car le spectacle n'a pas forcément lieu sur scène. Quand ils accordent un peu d'attention à la pièce, les spectateurs admirent surtout les décors somptueux et les voix bel-cantistes. Car au fil des décennies, l'opéra *seria* devient le terrain de jeu des castrats, chanteurs châtrés avant la mue qui aiment y exhiber leur voix fabuleusement étendue et virtuose. Venus d'Italie, ils sont demandés dans l'Europe entière et deviennent des stars internationales.

Frontispice de la partition d'HIPPOLYTE ET ARICIE. B.N.F. Paris.

L'Europe entière ? Pas tout à fait. Un seul pays résiste aux sortilèges des castrats : la France, restée fidèle à la tragédie lyrique et au ballet héroïque. Pendant un siècle, les structures de ces genres évolueront peu. En revanche, leur langage musical effectue un bond prodigieux avec Jean-Philippe Rameau, qui y vient tardivement à l'âge de 50 ans avec *Hippolyte et Aricie*, mais ne cessera dès lors de bousculer les habitudes par son audace harmonique et orchestrale. La France étant ainsi faite, une querelle ne tarde pas à éclater entre les lullistes, défenseurs de la tradition, et les

ramistes, tenants de l'avant-garde. C'est la première d'une longue série de polémiques hexagonales dont la plus importante demeure la « Querelle des bouffons », qui éclate en 1752.

C'est que l'opéra *buffa*, de son côté, a pris de la bouteille. D'abord sous forme d'intermède en deux parties calées entre les trois actes des ouvrages sérieux, il s'est émancipé et prend de plus larges proportions propices à des innovations que l'opéra *seria* s'interdit. La « Querelle des bouffons » marque le déclin de l'esthétique baroque : à l'occasion de représentations parisiennes de *La Serva padrona* de Pergolesi, les Encyclopédistes prennent parti pour la musique italienne contre la musique française, c'est-à-dire pour un art « naturel » contre un art prétendument « intellectuel ». C'est le Coin de la Reine contre le Coin du Roi, Rousseau contre Rameau. La tragédie lyrique ne s'en relèvera pas. En revanche, l'opéra-comique en sort ragaillardi. Il est né au début du siècle sur les tréteaux des foires parisiennes et a pour particularité d'intercaler des dialogues parlés entre les airs et ensembles chantés.



Jean-Philippe Rameau.
B.N.F. Paris.

Mais le spectacle continue. La prochaine querelle se cristallise autour d'un autre novateur : Christoph Willibald Gluck. Il faut dire que l'opéra *seria* s'est peu à peu transformé en parc d'attractions pour castrats en mal de virtuosité. À la suite de Francesco Algarotti, quelques poètes de la nouvelle génération préconisent donc un type d'opéra qui délaisse la virtuosité gratuite et intègre les danses ou les chœurs à l'action, afin de traduire avec naturel les sentiments exprimés par les mots. Dans son *Orfeo ed Euridice* (1763), Gluck applique pour la première fois ces principes qu'il expose dans la célèbre préface de son *Alceste* (1767). Et c'est lors de son séjour à Paris qu'il les coule dans le moule français, non sans se heurter au camp des « piccinnistes », nouvelle appellation des défenseurs de la musique italienne. En marge des styles sérieux et bouffe, l'Europe s'enthousiasme aussi pour les formes juxtaposant le parlé et le chanté dans la langue du pays, sur un ton plus populaire et national : à l'opéra-comique français correspondent le *ballad-opera* en Angleterre et le *Singspiel* en Allemagne.

Portrait de Gluck
B.N.F. Opéra.

Fidelio de Beethoven. Dessin de J. Lange paru lors de la première parisienne, 1860.
B.N.F. Paris.

C'est dans ce paysage aux formes nombreuses et variées que vont évoluer les compositeurs de la période classique, à la fin du XVIII^e siècle. Si Haydn laisse plusieurs opéras passionnants, l'artiste le plus considérable de cette époque reste incontestablement Mozart, qui tâte à la fois de l'opéra *seria*, du *Singspiel* et de l'opéra *buffa*, genre auquel il donne ses lettres de noblesse par son habileté à manier un ton *semiserio*, c'est-à-dire réconciliant le rire et les larmes grâce à une ambiguïté tenace. Beethoven n'écrit qu'un seul opéra : son *Fidelio* est un *Singspiel* dramatique regardant déjà vers le Romantisme.

## XIX^e siècle : L'opéra au pouvoir

Au seuil du XIX^e siècle, l'opéra connaît une splendide phase de transition. L'Italie domine toujours l'Europe lyrique par l'entremise de Rossini, qui mène le *bel canto* né à l'âge baroque vers son apogée, dans le style *serio* comme dans le genre *buffo*. À la suite de cette figure éminente se détachent deux compositeurs qui sèment les principes du *bel canto* en terres romantiques : Bellini et Donizetti. Leur musique accorde elle aussi la préséance à la voix, ou plutôt à la science du chant le plus expressif et instrumental, chargé de traduire la mélancolie douloureuse de *Norma* ou la folie amoureuse de *Lucia di Lammermoor*, qui s'inspire du monde gothique de Walter Scott.

Rossini finit par émigrer à Paris, en passe de devenir capitale mondiale de l'art lyrique. Outre l'opéra italien, qui a là son théâtre, l'Académie Royale de Musique fondée par Lully est devenue le siège du grand opéra qui, tout au long de ses cinq actes, se veut un imposant spectacle historique avec force décorations et scènes de foule – sans oublier l'inévitable ballet. Meyerbeer s'y taille de gigantesques succès (*Robert le Diable*, *Les Huguenots*) bientôt suivi par Halévy (*La Juive*). Dans une veine plus sentimentale, l'opéra-comique transporte aussi son public : *La Dame blanche* de Boieldieu

est rapidement jouée dans toute l'Europe. Outre-Rhin, les penchants nationalistes du Romantisme donnent naissance à un type d'opéra en allemand qui met volontiers en scène le Moyen Âge germanique et ses légendes. *Le Freischütz* de Carl Maria von Weber en est l'exemple le plus accompli.

Désormais, l'art lyrique est le genre emblématique de la classe montante, cette bourgeoisie qui conçoit la salle d'opéra comme un lieu de parade sociale et un miroir de son enrichissement. De nombreux compositeurs produisent à tour de bras des ouvrages alors fêtés, mais dont la plupart sont tombés au plus profond des oubliettes de l'histoire. Sur le plan esthétique, ce ne sont plus les librettistes qui remettent en question la forme lyrique mais les compositeurs. Révolutionnaire et romantique, Hector Berlioz prend Gluck pour modèle afin de composer ses *Troyens*, mais il aime à inventer des formes inédites comme sa « symphonie dramatique » *La Damnation de Faust*, œuvre de concert à composante farouchement théâtrale. L'évolution de l'art lyrique au XIX^e^ se lit dans le parcours artistique de deux autres fortes têtes. Ce sont d'immenses talents nés tous deux en 1813, et qui ont en commun un engagement politique très marqué au cours d'un siècle zébré par les révolutions : Giuseppe Verdi et Richard Wagner.

« Un concert de l'année 1846 ». Gravure d'Andreas Geigner, d'après Grandville, publiée dans la WIENER ZEITUNG, 1846. B.N.F. Paris.

L'un est italien, l'autre allemand. Le premier fait évoluer son langage tout en douceur, l'autre joue la carte de la radicalité. Wagner s'appuie en outre sur des réflexions philosophiques qu'il expose dans de nombreux écrits. Nourri à la pensée de Schopenhauer, il se définit avant tout comme poète et écrit lui-même ses livrets inspirés des mythologies nordiques. Partant de l'opéra romantique, il invente peu à peu le « drame musical » ; l'orchestre y joue un rôle toujours plus important et la forme se décloisonne afin de couler texte et musique dans un même flux. Ce bouleversement formel s'accompagne d'une remise en question fondamentale du langage : pour exprimer musicalement le désir de *Tristan et Isolde* (1865), Wagner libère la dissonance et l'incertitude

Richard Wagner, caricature de W. Bithorn. D.R.

Martha Mödl (Isolde). Bayreuther Festspiele.

harmonique, portant un coup sévère au système tonal vieux de deux siècles. C'est à Schoenberg que reviendra la tâche de donner le coup de grâce à ce vénérable système à l'aube du XX^e siècle.

Verdi lui-même transforme son style sous l'influence de divers courants et d'un constant apprentissage. Si ses ouvrages de jeunesse, marqués par le succès public de *Nabucco*, doivent encore beaucoup au *bel canto* romantique, il se dirige vers un langage toujours plus théâtral et expressif, atteignant un premier sommet avec la trilogie *Rigoletto, Traviata* et *Trouvère*. Il se frotte ensuite au grand opéra français et tend à décloisonner la forme à son tour dans un style harmonique et orchestral toujours plus sophistiqué, qui s'épanouit le plus parfaitement dans ses deux ultimes chefs-d'œuvre : *Otello* et *Falstaff*.

Au sein des autres pays d'Europe, le XIX^e voit émerger des opéras « nationaux » qui affirment leur identité par le recours à la langue vernaculaire et à des sujets puisés dans le folklore ou l'histoire du pays. Au-delà de l'Oural, Glinka passe pour le père de l'opéra russe. À sa suite, Moussorgsky invente de grandes fresques employant un style de chant démarqué des modèles occidentaux. Rimsky Korsakov lui emboîte le pas dans des ouvrages volontiers féeriques. En Tchécoslovaquie, Smetana et Dvořák signent de nombreux opéras au parfum inimitable, tandis que la Pologne trouve son porte-parole en Moniuszko. L'Espagne continue de cultiver la Zarzuela, qui mêle chant et dialogues.

Dans la France du milieu du siècle, au croisement entre grand opéra (pour le sérieux des sujets) et opéra-comique (présence de dialogues, ton plus intimiste), le drame lyrique connaît un bel essor avec Gounod, Ambroise Thomas puis Massenet, tandis que le génie de Bizet finit par s'imposer. L'opéra-comique engendre également une gamine fringante

et ironique : l'opérette. Offenbach est son premier grand défenseur, puis elle ne tarde pas à enflammer les cœurs en Autriche (Johann Strauss puis Franz Lehar) comme en Angleterre (Gilbert & Sullivan).

Pendant ce temps, le virus wagnérien prolifère à tel point que les musiciens mettront des décennies à s'en défaire. Jusqu'au milieu du XX^e siècle, chaque compositeur se définit par rapport à Wagner, dont il essaie de s'inspirer ou de se distancer. En France, on wagnérise à outrance. Chausson, Chabrier et Saint-Saëns restent dans l'ombre du maître tandis qu'en Allemagne, Humperdinck et Pfitzner se placent délibérément dans son sillage.

Jacques Offenbach, cliché de Pierre Durat. B.N.F. Paris.

Afin de contrer la mythologie wagnérienne, les Italiens font appel à des sujets hyperréalistes du genre : « drame passionnel en Sicile profonde, trois morts ». On les appelle « véristes », terme emprunté à un courant littéraire naturaliste bien que leurs sujets adoptent parfois les habits chamarrés de la Renaissance. L'œuvre programmatique du vérisme est sans aucun doute *I Pagliacci* de Leoncavallo, où l'on voit un mari jaloux tuer sa femme alors qu'ils jouent tous deux la comédie sur des tréteaux. Cette « tranche de vie » est souvent associée au non moins emblématique *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni.

Puccini, s'il s'inscrit dans la descendance des véristes avec *La Bohème*, *Tosca* ou *Madame Butterfly*, a toutefois tendance à dépasser les « –ismes » par son recours à des sujets très variés, jusqu'au conte chinois de *Turandot* inspiré d'une pièce de Gozzi. Son instinct dramatique, sa science de l'orchestration et sa prodigalité mélodique en font un compositeur d'opéra majeur dont le succès ne s'est jamais démenti. De manière plus confidentielle, un contemporain de Puccini se montre aussi théâtral que lui et chantre de l'émotion brute : le Morave Janáček, qui s'invente un langage galbé sur la langue tchèque pour mettre en musique des livrets d'inspiration remarquablement diversifiée, du fait divers paysan (*Jenufa*) à la nouvelle fantastique (*L'Affaire Makropoulos*) en passant par le conte animalier (*La Petite renarde rusée*). Mais nous sommes déjà de plain-pied avec le XX^e siècle.

Couverture du livret de TURANDOT edité par Ricordi. Ricordi.

## XX^e siècle : Le cercle des chefs-d'œuvre solitaires

En ce siècle qui voit les styles se démultiplier, l'opéra n'échappe pas à la règle : il n'y a plus une seule manière de composer un ouvrage lyrique, mais une infinité. Chaque compositeur ressent le besoin de rendre cette forme « nécessaire » et s'y emploie par une voie qui lui est propre. C'est la raison pour laquelle le XX^e siècle voit se succéder des ouvrages uniques en leur genre, irréductibles à un courant ou à une école, qui tous apportent une solution originale à la mixture texte-musique-théâtre. C'est le cas de ces chefs-d'œuvre solitaires que sont *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902), *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók (1918), *Doktor Faust* de Busoni (1924), *Le Roi Roger* de Szymanovski (1926) ou *Le Nez* de Chostakovitch (1928).

En Allemagne, le courant expressionniste surmonte Wagner en s'aventurant aux confins du système tonal mis à mal par *Tristan :* c'est le Richard Strauss première manière (avec *Salomé* et *Elektra*), c'est aussi Hindemith (*Mörder, Hoffnung der Frauen*) jusqu'à ce que Schoenberg proclame la mort de la tonalité, ouvrant la voie à une musique violente et lancinante dont son élève Alban Berg fournit le modèle avec *Wozzeck* et *Lulu*. L'expressionnisme privilégie les livrets qui mettent en scène des individus broyés par une machine sociale aliénante. Il connaîtra des prolongements jusqu'à la fin du XX^e siècle et traduit l'isolement de l'individu dénué de repères en usant d'un langage âpre au sein de formes du passé.

Salomé par Léon Herbo. DR.

Mais si l'expressionnisme apparaît comme une évolution dans la lignée des standards wagnériens, d'autres styles tentent d'y échapper par la rupture abrupte. Notamment en renouant avec l'avant-Wagner, à l'exemple du « néo-classicisme » auquel Strauss succombe dès 1911 avec *Le Chevalier à la rose* et *Ariane à Naxos*, hommages appuyés à la musique mozartienne et au théâtre baroque, tandis que Stravinsky invoque une flopée de compositeurs au sein de son *Rake's Progress* inspiré par des tableaux de Hogarth.

D'autres retournent les conventions wagnériennes suivant un type de dramaturgie « distanciée » introduite par Brecht. Cela se traduit par un morcellement de la forme (les *songs* de *L'Opéra de quat'sous* de Weill), par un style musical éclectique (le jazz dans *Jonny spielt auf* de Křenek), par des dimensions repensées (les opéras-minutes de Milhaud) ou un nouveau rapport texte-musique (*L'Histoire du soldat* de Stravinsky). Nous sommes en plein XX^e siècle, marqué par un éclatement tous azimuts des styles musicaux et des conceptions dramaturgiques. Chacun propose son langage, sa propre définition de l'opéra. Tous sont aux prises avec l'éternelle question : comment justifier le recours à la forme lyrique ?

Stravinsky en 1956.
Photo Karsh.

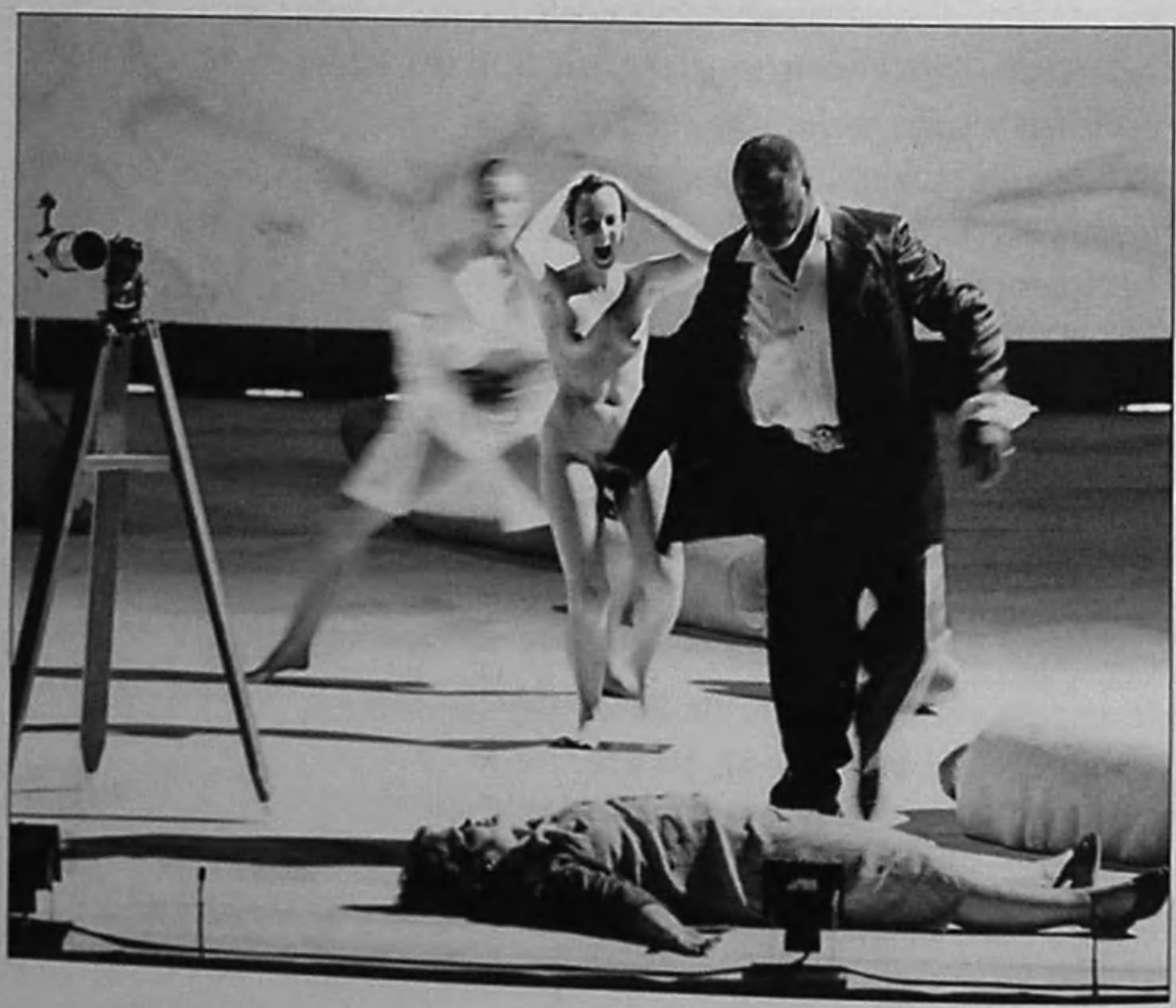
Cette question se fait encore plus taraudante après la Deuxième Guerre mondiale, au point que les positions se radicalisent. Les plus avant-gardistes considèrent que l'opéra est un genre bourgeois phagocyté par le XIX^e siècle, qu'il n'a plus rien à dire. « Il faut faire sauter les maisons d'opéra ! » déclare Boulez en 1967. Certains compositeurs vont néanmoins proposer des expériences radicales (Kagel, Aperghis, Stockhausen) pendant que d'autres, moins extrêmes, continuent de défendre un type d'opéra traditionnel, avec une intrigue dûment développée et un style musical éclectique. C'est le cas de Benjamin Britten (*Peter Grimes*), Michael Tippett (*A Midsummer Marriage*), Hans Werner Henze (*Le Prince de Hombourg*) ou Francis Poulenc (*Dialogues des Carmélites*), dont les œuvres figurent régulièrement à l'affiche des théâtres. Ce courant connaît un retour de flamme dans les dernières décennies du XX^e siècle. Notamment en Amérique, où l'on crée des opéras d'après les *best-sellers* de la littérature mondiale tandis que les compositeurs minimalistes composent des ouvrages fondés sur une musique répétitive et un théâtre quasi-rituel (*Einstein on the Beach* de Philip Glass, *The Death of Klinghoffer* de John Adams).

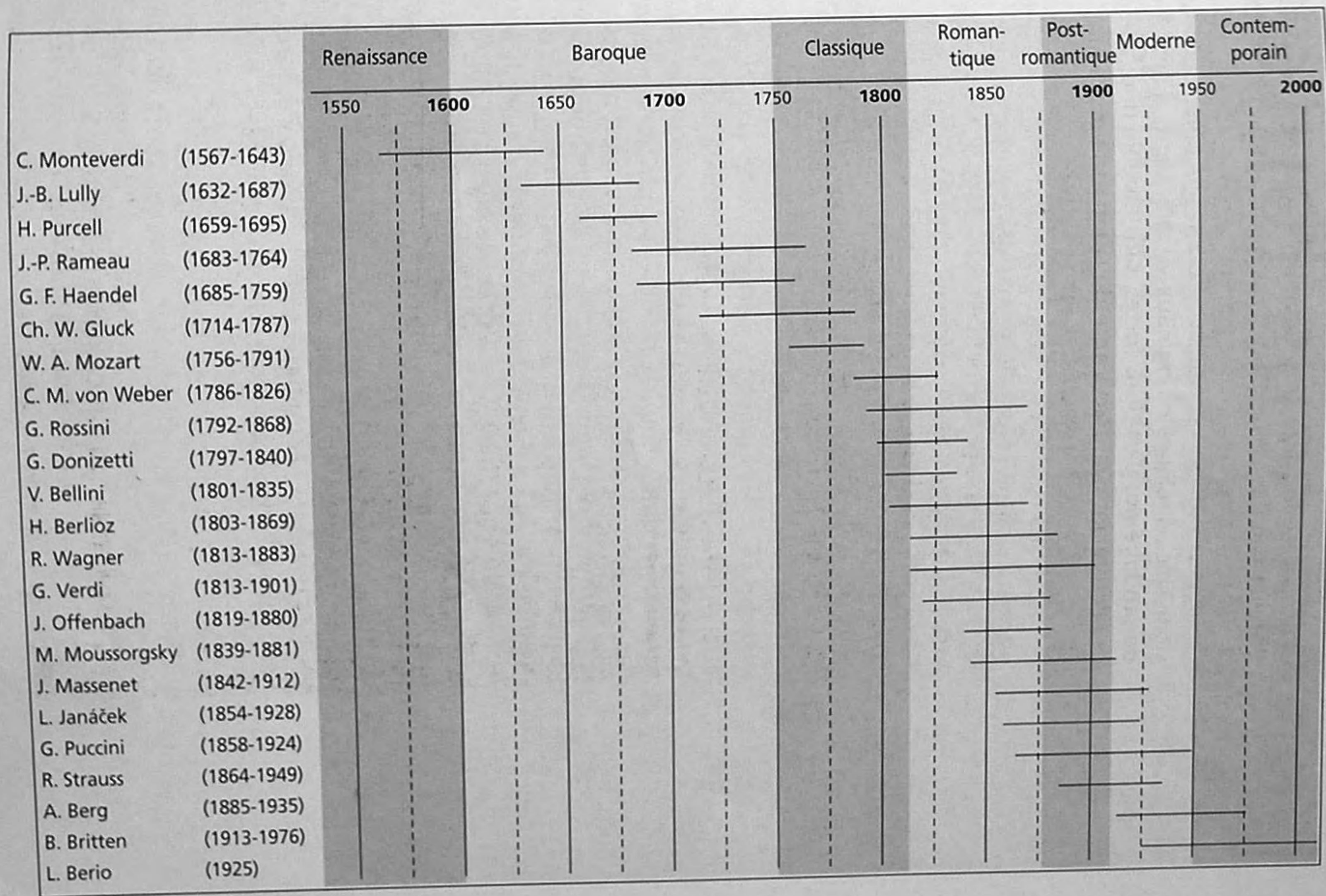
C'est à la croisée entre avant-garde et tradition que les propositions les plus convaincantes de l'après-guerre ont été avancées. Luciano Berio et Luigi Nono concoctent une synthèse à peu près idéale entre les innovations d'écriture et le

questionnement de la dramaturgie lyrique. Bernd Alois Zimmermann, avec ses *Soldats*, écrit une œuvre d'art totale mêlant les différents modes de représentation et styles musicaux pour un résultat puissant, dans la lignée de l'expressionnisme. Quelques « originaux » continuent, quant à eux, de produire des partitions fortes, sans modèle ni descendance : l'étonnant *Grand Macabre* de Ligeti et le mystique *Saint François d'Assise* de Messiaen, entre autres.

Au seuil du XXIe siècle, les positions esthétiques semblent assouplies. Devant l'évident regain d'intérêt pour l'art lyrique manifesté par le public (depuis les années 1970, les salles du monde entier ne désemplissent pas), nul doute que l'opéra n'a pas dit son dernier mot. Mais il ne cessera jamais de se poser cette lancinante question, condition de sa pérennité : comment marier un texte et une musique de manière à titiller les sensibilités d'une époque ?

LE GRAND MACABRE de Ligeti. Sibylle Elert (Venus), Willard White (Nekrotzar) et Jard van Nes (Mescalina).
Salzburger Festspiele/R. Waltz.




Renaissance
Baroque
Classique
Roman-tique
Post-romantique
Moderne
Contem-porain
1550
1600
1650
1700
1750
1800
1850
1900
1950
2000
C. Monteverdi (1567-1643)
J.-B. Lully (1632-1687)
H. Purcell (1659-1695)
J.-P. Rameau (1683-1764)
G. F. Haendel (1685-1759)
Ch. W. Gluck (1714-1787)
W. A. Mozart (1756-1791)
C. M. von Weber (1786-1826)
G. Rossini (1792-1868)
G. Donizetti (1797-1840)
V. Bellini (1801-1835)
H. Berlioz (1803-1869)
R. Wagner (1813-1883)
G. Verdi (1813-1901)
J. Offenbach (1819-1880)
M. Moussorgsky (1839-1881)
J. Massenet (1842-1912)
L. Janáček (1854-1928)
G. Puccini (1858-1924)
R. Strauss (1864-1949)
A. Berg (1885-1935)
B. Britten (1913-1976)
L. Berio (1925)

# L'opéra sous toutes ses formes

En quatre siècles, l'opéra a eu le temps de changer radicalement de *look* suivant les périodes et les pays. C'est ici qu'interviennent les questions d'esthétique. En clair : comment ces différentes régions et époques ont-elles envisagé le genre lyrique ? Celui-ci modifie sa physionomie sous divers coups de boutoir. Il se trouve certes déterminé par le volontarisme des compositeurs et musiciens qui ont ponctuellement proposé des « réformes », c'est-à-dire un ensemble de règles visant à perfectionner les rapports entre verbe et musique. Mais il faut prendre aussi en compte les goûts du public et les pratiques des interprètes, qui ont joué leur rôle dans le développement de notre adorable monstre.

Aujourd'hui que les lieux de culture s'intéressent autant, si ce n'est davantage, aux œuvres du passé qu'à celles du présent, tout l'éventail des opéras figure au menu de nos théâtres. Dans la plupart d'entre eux, la forme conditionne l'interprétation : on ne chante pas Haendel comme l'on déclame Wagner. Connaître quelques principes esthétiques permet donc de jouir davantage de l'habileté de la cantatrice, de l'intelligence du chef, de la pertinence du metteur en scène. Voici donc, succinctement présentées, les formes les plus importantes de l'histoire lyrique.

## Liste des ingrédients

Avant d'examiner différents modèles d'opéra, dressons la liste des éléments dont ils se composent. La plupart traverse en effet les siècles et les genres, non sans connaître de substantielles modifications au fil du temps.

**L'air (ou Aria) :** Passage d'un opéra généralement « détachable » dans lequel un personnage seul chante avec accompagnement d'orchestre. Dès les débuts du genre, l'air met en valeur un chanteur soliste. Parmi les structures qu'il peut adopter, citons les trois plus répandues. L'**aria da capo**, au fondement de l'opéra *seria*, se compose d'une première partie (A), d'une deuxième (B) puis du retour de A que le chanteur est invité à « orner », c'est-à-dire à décorer de notes virtuoses ajoutées selon son bon vouloir et ses capacités. Il se termine généralement par une **cadence**, passage où l'orchestre se tait pour laisser au chanteur tout loisir d'effectuer des roulades avant de conclure. L'**air en rondo** adopte une forme ABACA où la partie A joue en quelque sorte le rôle d'un « refrain ». L'**air en deux parties** (AB, correspondant généralement à un Lent-Vif) s'impose chez Mozart, puis se dilate au début du XIX^e^ pour prendre la forme d'une séquence *cantabile* (lent) – *cabaletta* (rapide). Enfin, l'**air continu** se construit selon un développement sans articulation marquée, mais il culmine sur un sommet expressif dans ses dernières mesures et s'enchaîne avec la suite de la partition (c'est le modèle adopté par Puccini).

**Le récitatif :** Passage d'une partition où le rapport texte-musique est inversé en faveur du texte. Le récitatif permet à l'action d'avancer. Son accompagnement est donc irrégulier et généralement discret afin que le chanteur adopte un débit proche du langage parlé, que l'auditeur puisse suivre tout ce qui se dit et que les termes du discours soient « figurés » par les souples inflexions de la ligne mélodique. Ce « réciter en chantant » (*recitar cantando*) est à l'origine de l'opéra. Pendant plus de 200 ans, on en distingue deux types : le **récitatif sec**, soutenu simplement par un « continuo » (clavecin et violoncelle), et le **récitatif accompagné**, où tout l'or-

chestre ponctue le discours vocal, lui conférant une expressivité accrue.

**L'ouverture (ou Sinfonia, ou Prélude) :** Page de musique purement orchestrale jouée en début de soirée devant le rideau fermé. Elle sert généralement de mise en bouche. On dénombre plusieurs sortes d'ouvertures : celles qui n'ont aucun rapport avec le reste de la partition ; celles qui présentent un « pot-pourri » des thèmes musicaux les plus importants ; enfin le prélude de type wagnérien, qui introduit une pincée de thèmes mélodiques à développer plus tard et s'enchaîne au drame sans solution de continuité. À noter que des **interludes** instrumentaux peuvent venir s'insinuer entre deux actes ou deux scènes.

**L'ensemble :** Passage d'un opéra dans lequel deux personnages au moins joignent leurs voix. Les duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, septuors, etc. sont donc des « ensembles ». Ceux-ci peuvent adopter des structures plus ou moins strictes, comme les airs. Tout à fait propres à l'opéra, ils permettent à divers personnages d'exprimer simultanément des sentiments contrastés. Mozart puis Rossini les ont développés avec une *maestria* incomparable.

**Le chœur :** Autre avantage de l'opéra, la foule peut s'y exprimer plus ou moins harmonieusement. Le chœur participera donc à des ensembles ou aura droit à des passages pour lui seul. Au gré des siècles, les compositeurs ont cherché à le traiter de manière toujours plus nuancée. C'est une des réussites majeures de Moussorgsky que de l'avoir considéré comme un ensemble d'individus différenciés plutôt qu'une simple masse.

**Le ballet :** Dès les débuts du genre, l'élément chorégraphique s'est niché dans certains opéras, supposant du compositeur qu'il écrive des pages orchestrales afin de soutenir les évolutions des danseurs. Mais son irruption s'avère souvent délicate car le ballet tranche avec le reste de l'ouvrage, où le mot occupe un rang privilégié.

**Le dialogue :** Certains opéras remplacent les récitatifs secs par des dialogues parlés. Il n'est donc pas rare que les chanteurs soient amenés à recourir à leurs talents de comédiens entre deux airs ou ensembles. À noter qu'un dialogue ou un monologue peuvent être accompagnés par de la musique suivant un procédé couramment utilisé aujourd'hui au cinéma. On parle dans ce cas de **mélodrame**, forme superposant un texte parlé et un accompagnement instrumental. Rousseau inventa le genre qui fut adopté par de nombreux compositeurs afin d'être incorporé dans des opéras. Mélodrames les plus fameux : l'entrée dans la prison de *Fidelio*, la scène de la Gorge-aux-Loups dans le *Freischütz*, la lecture de la lettre dans *La Traviata*.

**La musique de scène :** Présence d'un groupe instrumental sur la scène ou en coulisse, qui crée un effet de distance entre la musique « pure » jaillie de la fosse d'orchestre et une musique « fictive », laquelle fait partie intégrante de l'histoire représentée. Exemple : les trois orchestres qui accompagnent le dernier repas du séducteur dans le *Don Giovanni* de Mozart. Les compositeurs recourent très souvent à la musique de scène ou au chœur de coulisse, car ceux-ci donnent une impression de profondeur en creusant le relief du lieu de représentation.

Maintenant que nous avons fait le compte des différentes pièces de notre *kit* lyrique, les pages suivantes vous montrent comment ces éléments s'emboîtent suivant les époques. Il suffit de se conformer aux schémas...

## L'opéra à ses débuts

**Origine :** Au sein de l'Académie florentine de la Camerata (voir le chapitre *Quatre siècles en dix minutes* en p. 17), les poètes et musiciens entendent ressusciter la tragédie antique dont on sait qu'elle comportait des passages dansés et chantés par un chœur ou des solistes. On parle alors de *favola in musica* ou de *favola pastorale*.

**Principes :**

– Le **sujet**, pastoral ou/et mythologique, est puisé dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, chez Théocrite ou Virgile.

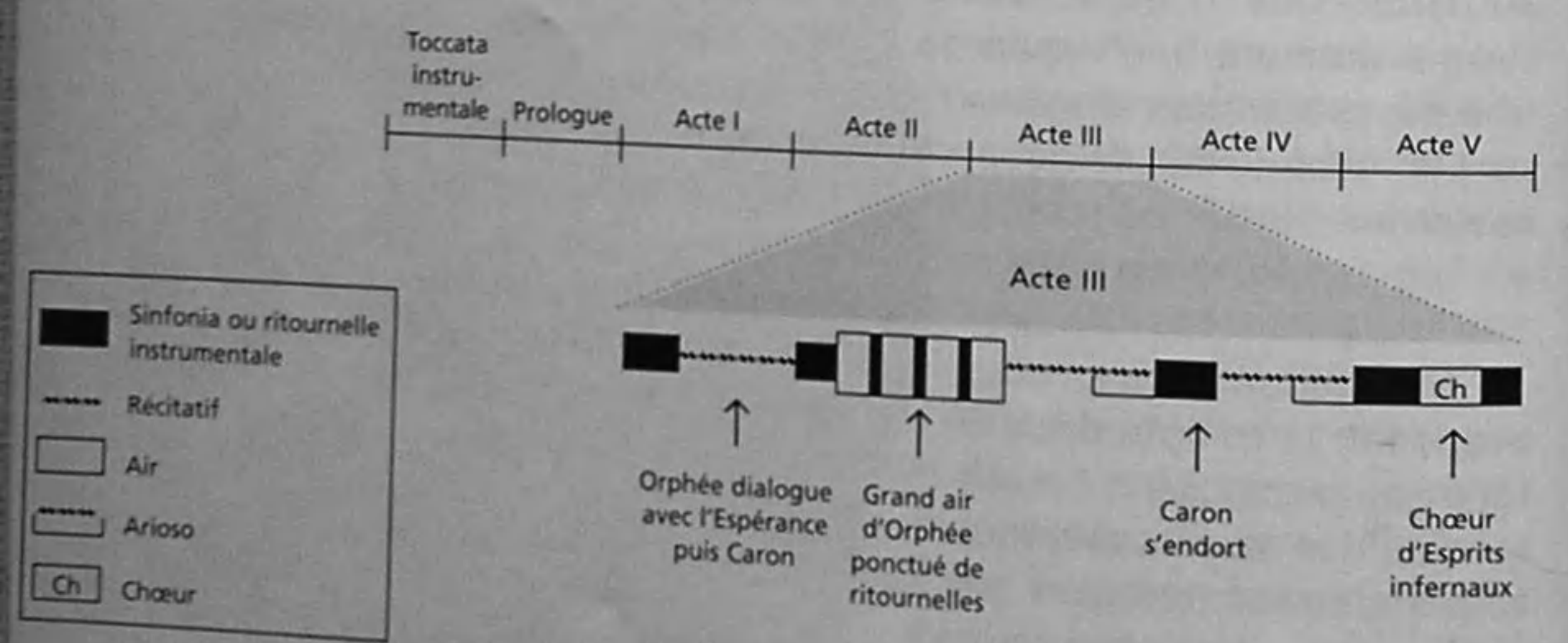
– La forme en **cinq actes** réunit des éléments anciens (chœurs, ballets, madrigaux à plusieurs voix, intermèdes instrumentaux) et nouveaux (l'air pour soliste, parfois virtuose, le *stile recitativo,* qui permet à l'action d'avancer, et l'*arioso*, forme continue entre l'air et le récitatif). Elle est précédée d'un prologue allégorique.

– L'**orchestration** est souvent plantureuse, à la mesure des moyens des princes qui commandent ces ouvrages.

**Exemples :** Les opéras de Rinuccini, Peri et Caccini, et *L'Orfeo* de Monteverdi.

**Schéma :**

*La Favola d'Orfeo* de Monteverdi



## L'opéra vénitien

**Origine :** Dès 1637, date de l'ouverture du Teatro San Cassiano à Venise rapidement suivie de beaucoup d'autres, l'opéra vénitien reprend les acquis des premiers ouvrages lyriques apparus à Florence. Mais il en modifie le ton et la forme en fonction de son public, dont il dépend directement puisque les théâtres vénitiens fonctionnent à la recette. Il ne tardera pas à exercer son influence sur l'opéra romain.

**Principes :**

– Sujet mythologique ou emprunté à l'histoire antique, traité avec une grande **diversité de tons**, multipliant les personnages et les épisodes tragiques ou comiques ainsi que les effets de décor. Pour contrebalancer les coûts des solistes et de la machinerie, on économise sur l'orchestre (une dizaine d'instrumentistes) et on abandonne le chœur et le ballet.

– L'opéra vénitien reprend à son compte le récitatif, qu'il développe en privilégiant la **fluidité** de la forme : récitatifs, *ariosi*, airs et ritournelles s'enchaînent jusqu'à rendre leurs frontières floues.

**Ingrédients :**

*Ritournelles instrumentales :* Parsemant l'ouvrage en guise d'ouverture ou d'intermède entre deux scènes ou deux strophes, elles sont nombreuses et succinctes.

*Récitatif :* Élément de base modulé en fonction des situations, depuis le récitatif le plus nu jusqu'à l'*arioso*. On soigne donc particulièrement le « continuo », c'est-à-dire l'accompagnement en partie improvisé du récitatif, confié successivement ou simultanément à des instruments aussi divers que le clavecin, l'orgue, la harpe, le luth et leurs dérivés.

*Air :* Parfois difficile à différencier de l'*arioso* (de structure plus libre), il est souvent encadré de ritournelles instrumentales et peut adopter certaines formes codifiées comme le *lamento* sur une basse obstinée, plainte déchirante exprimant, par exemple, la douleur d'Ariane d'avoir été abandonnée.

*Chœur :* Désigne des ensembles à plusieurs voix chantés par les solistes.

**Exemples :** *Le Couronnement de Poppée* et *Le Retour d'Ulysse* de Monteverdi, *La Calisto* de Cavalli, *L'Argia* de Cesti...

## La tragédie lyrique

**Origine :** Le genre (appelé d'abord : « tragédie en musique ») a été créé par Jean-Baptiste Lully et le librettiste Philippe Quinault sous Louis XIV, dans les années 1670. Il se présente comme une synthèse intégrant certains éléments du ballet de cour français, de la pièce à machine, de la pastorale, de la tragédie parlée de Corneille ou Racine, ainsi que des formes venues d'Italie (pays dont Lully est originaire) comme le récitatif ou la découpe de certains airs.

**Principes :**

– La tragédie lyrique comporte un **prologue** qui introduit l'intrigue principale tout en louant le roi, puis cinq actes comprenant un ballet chacun.

– Son sujet sera **mythologique**. Il mettra en scène une histoire d'amour tragique non exempte de merveilleux et de magie. En dépit de ses cruels retournements de situation, l'ouvrage se terminera par une fin heureuse et morale.

– Malgré l'intervention du merveilleux et du surnaturel, l'intrigue devra préserver un certain degré de **vraisemblance**.

**Ingrédients :**

*Ouverture :* Constituée d'une première partie majestueuse, souvent en rythmes pointés (reconnaissables par leurs sautillements caractéristiques) et d'une deuxième partie véloce, ce modèle « à la française » s'est rapidement imposé dans toute l'Europe.

*Récitatif :* Élément premier de la tragédie lyrique, il autorise une déclamation complexe et susceptible de mille nuances dans le débit comme dans l'accompagnement. Il s'enchaîne de manière très fluide aux *ariosi*, airs, chœurs ou ballets.

*Air* et *Arioso :* De structure et de longueur diverses, les airs adoptent parfois une forme ABA qui n'est pas aussi rigide que l'*aria da capo* italien et cherche moins à mettre en valeur la virtuosité du chanteur que son expressivité.

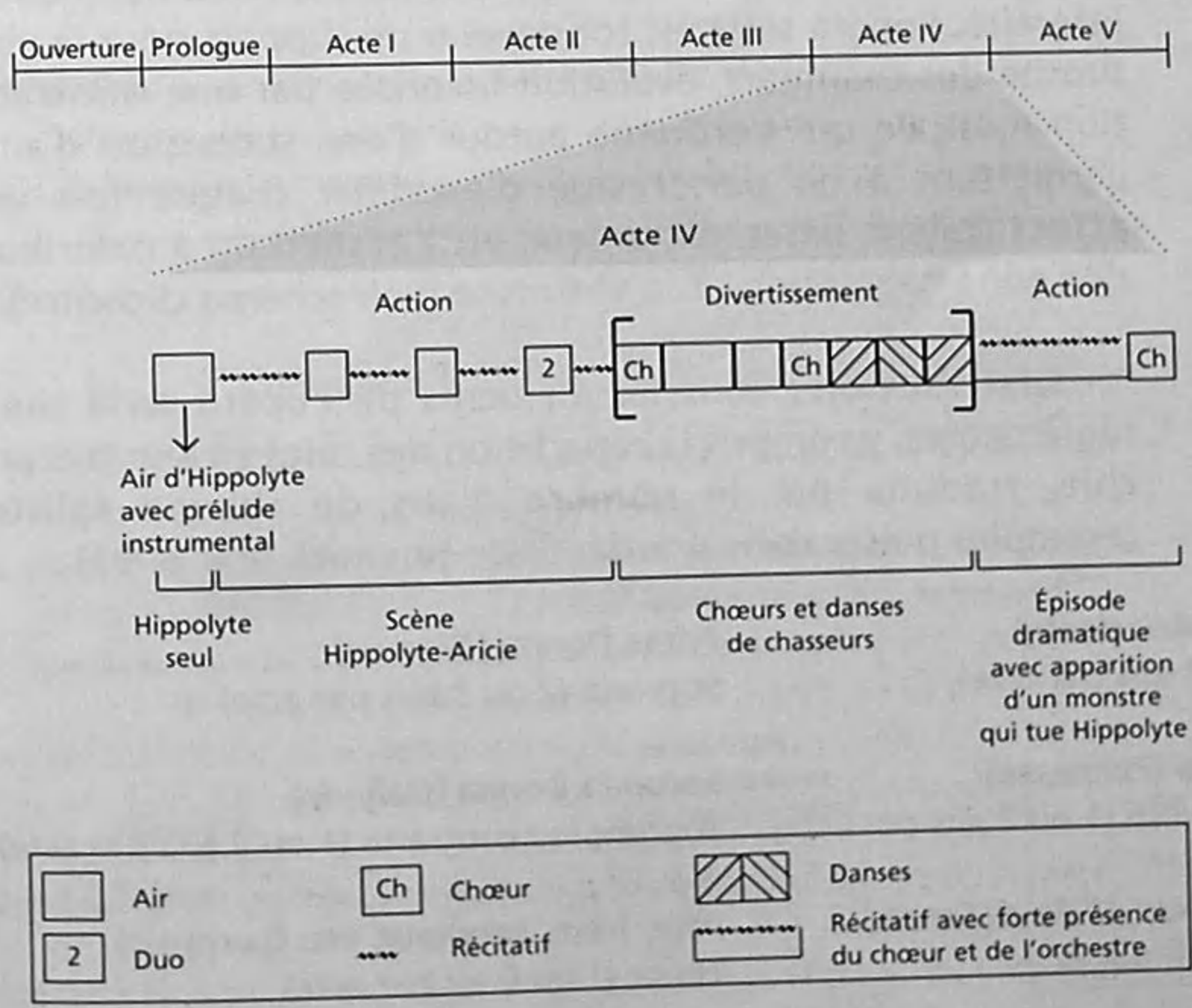
*Chœurs :* Très nombreux, ils s'inscrivent dans le cours de l'action comme dans les divertissements dansés.

*Ballet :* La danse occupe une place de choix comme un « divertissement » qui apporte des phases de détente dans le déroulement de l'action, tout en s'y insérant le plus logiquement possible (on danse à l'occasion d'une fête ou pour figurer les rêves du héros endormi...).

**Exemples :** Les opéras de Lully, Campra, Charpentier, Rameau, etc.

Costume de démon pour HIPPOLYTE ET ARICIE, par J.B. Martin. D.R.

**Schéma :** *Hippolyte et Aricie* de Rameau



Il Senesino dans Flavio de Haendel, 1723. Caricature de John Vanderbank.
James Goodfriend Collection.

## L'opéra *seria*

**Origine :** En réaction contre les excès de l'opéra vénitien et romain, l'opéra *seria* naît par le biais d'une réforme élaborée dans les années 1690 à Naples, dans le cercle des lettrés de l'Arcadie. Les librettistes Apostolo Zeno et Pietro Metastasio en sont les plus fameux représentants. À l'origine, on ne parle que de *dramma per musica*, le terme *opera seria* n'apparaissant que plus tard.

**Principes :**

– Trois actes. **Unité d'action** pour un nombre de personnages réduit.

– Interdiction de mélanger les genres sérieux et comiques. D'où le choix de **sujets héroïques ou tragiques** empruntés aux grands poèmes épiques (le *Roland furieux* de l'Arioste, la *Jérusalem délivrée* du Tasse) ou à l'histoire antique.

– Le livret doit présenter une intrigue au dénouement moral, qui voit généralement triompher le pardon et la clémence. Le ***lieto fine*** (fin heureuse) est de mise.

– Créé originellement par des poètes soucieux de qualité littéraire, l'opéra *seria* est tôt devenu un support pour la virtuosité des chanteurs, évolution favorisée par une construction musicale qui s'ordonne autour d'une succession d'airs permettant à un personnage d'exprimer chaque fois un **affect** (colère, désespoir, ardeur, etc.) et mettant à contribution son imagination et sa virtuosité (voir schéma ci-contre).

**Distribution :** Tous les éléments de l'opéra *seria* sont réglementés, y compris la répartition des rôles et leur hiérarchie, traduite par le nombre d'airs de chaque soliste (exemples puisés dans *Ariodante* de Haendel, voir p. 91) :

**Primo Uomo (*Ariodante*)**
Castrat (2 ou 3 airs par acte)

**Secondo Uomo (*Polinesso*)**
Castrat ou travesti (1 ou 2 airs par acte)

**Roi, magicien, etc. (*Il Re di Scozia*)**
Basse (1 ou 0 air par acte)

**Prima Donna (*Ginevra*)**
Soprano (2 ou 3 airs par acte)

**Seconda Donna (*Dalinda*)**
Soprano ou contralto (1 ou 2 airs par acte)

**Père, frère, serviteur, etc. (*Lurcanio*)**
Ténor (1 ou 0 air par acte)

**Ingrédients :**

*Sinfonia :* Ouverture généralement « à la française », c'est-à-dire avec une première partie majestueuse, une deuxième partie rapide. Elle est souvent suivie d'un mouvement de danse.

*Récitatif sec :* Accompagné par un continuo instrumental sobre (clavecin et violoncelle), il permet à l'action d'avancer.

*Récitatif accompagné :* La souplesse du récitatif soutenue par l'expressivité de tout l'orchestre. Initialement plutôt rare.

*Air :* Ingrédient de base de l'opéra *seria*. Il dépeint un affect, use d'images poétique codifiées et adopte généralement la forme *da capo* (voir schéma ci-dessous). Au cours du XVIII^e siècle, la forme du rondo prend de l'importance.

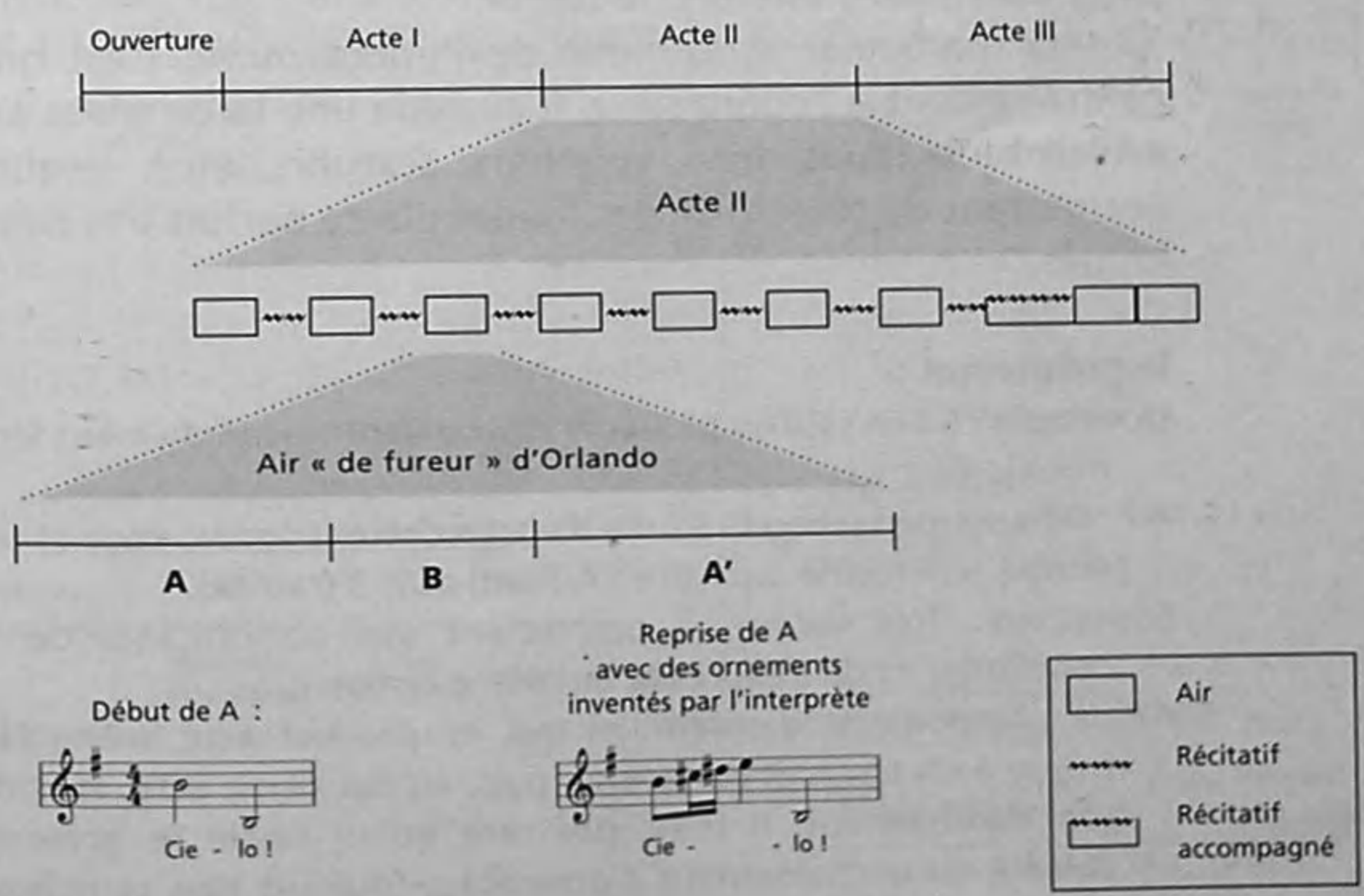
*Duo (ou trio) :* Rare, et placé généralement à la fin du deuxième ou du troisième acte.

*Chœur :* Uniquement conclusif ou introductif d'un acte, chanté par l'ensemble des solistes.

**Exemples :** Les compositeurs d'opéra *seria* les plus goûtés étaient Hasse et Jomelli. Mais Scarlatti, Leo, Porpora, Caldara ou Pergolesi n'étaient pas en reste. Aujourd'hui, on joue plus souvent les ouvrages *seria* de Haendel et Mozart. Et le terme est encore employé s'agissant des opéras tragiques de Rossini.

Gaetano Berenstadt dans FLAVIO de Haendel, 1723. Caricature de John Vanderbank.
James Goodfriend Collection.

**Schéma :** *Orlando* de Haendel



## L'opéra *buffa*

**Origine :** Né au moment de la séparation des genres sérieux et bouffe à la fin du XVII^e siècle, il s'est imposé un peu plus tardivement. Le style *buffo* a connu d'abord une vogue dans les *intermezzi* à deux ou trois personnages dont on intercalait les deux parties entre les trois actes des opéras *seria*, comme un genre d'entracte léger. Ce n'est qu'à partir de 1750 que, sous forme indépendante, il commence à dominer les scènes et à concurrencer l'opéra *seria*. Comme pour ce dernier, l'appellation *opera buffa* est tardive. Les librettistes et compositeurs de l'époque lui préféraient les termes *dramma giocoso* ou *commedia per musica*. Le genre en tant que tel a existé jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

**Principes :**

– Le sujet met en scène des représentants de toutes les classes sociales de l'époque : nobles, bourgeois, serviteurs. Il est donc puisé dans le **quotidien** et présente une intrigue burlesque ou sentimentale.

– La **distribution** se limite à 6, 7 ou 8 personnages, la présence d'un chœur est rare. Les rôles eux-mêmes sont destinés à des sopranos, ténors et basses bouffes. Le castrat, à mille lieues du naturel commandé par les sujets bouffes, sera progressivement interdit de séjour.

– La particularité formelle de l'opéra *buffa*, c'est que, contrairement à l'opéra *seria*, il accorde une large place aux **ensembles** (duos, trios, quatuors, sextuors, etc.), lesquels permettent de constituer des finales d'acte parfois très développés.

**Ingrédients :**

*Ouverture :* En un seul ou plusieurs mouvements, généralement leste et enlevée.

*Air :* Délaisse peu à peu la forme *da capo* chère à l'opéra *seria* et privilégie une forme bipartite : A (lent) puis B (rapide).

*Ensembles :* Très variés, ils permettent aux personnages de se confronter et de s'exprimer en même temps.

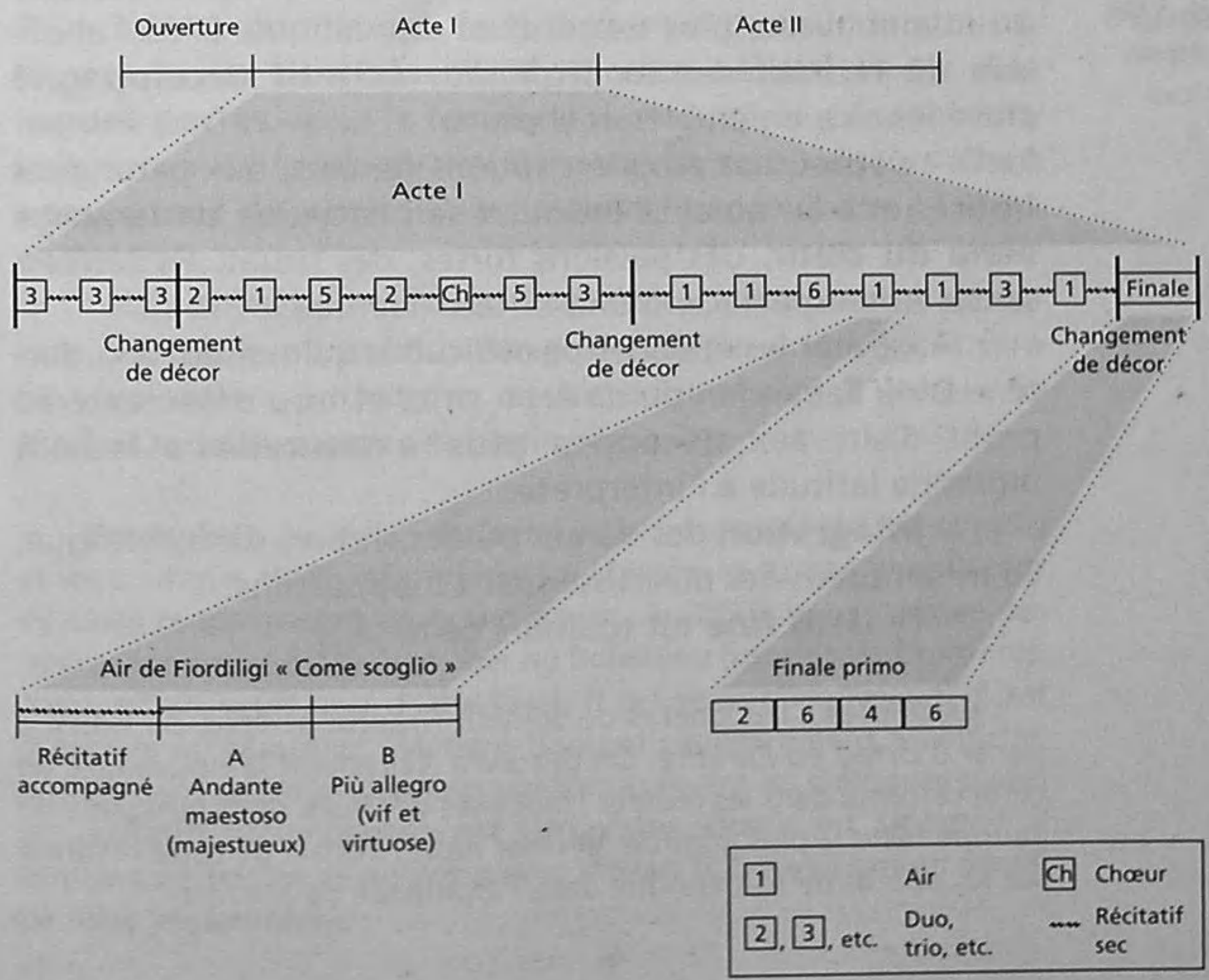
*Finale :* Agglomérat d'ensembles qui, au premier acte, mène l'intrigue à un sommet de tension puis, au deuxième acte, apporte son dénouement. Il n'est pas rare qu'un finale se présente comme un enchaînement d'ensembles toujours plus complexes

(exemple fameux : le finale du deuxième acte des *Noces de Figaro* qui commence comme un duo, puis devient trio, quatuor, quintette, etc.)

*Récitatif :* Sec ou accompagné, il permet toujours à l'action d'avancer, mais il n'a plus l'exclusivité : les ensembles, et surtout les finales voient se dérouler d'importants développements de l'intrigue.

**Exemples :** *La Serva padrona* de Pergolesi (1733) est un célèbre *intermezzo* qui reste un symbole de l'importance grandissante du genre bouffe au cours du XVIII^e^, d'autant que c'est elle qui a bouté le feu à la fameuse *Querelle des bouffons*. Les plus illustres représentants du genre sont Paisiello, Galuppi, Haydn, Mozart, Cimarosa puis, au XIX^e^, Rossini et Donizetti, dont le *Don Pasquale* marque le crépuscule de l'opéra *buffa*.

**Schéma :** *Così fan tutte* de Mozart



## L'opéra réformé

Le geste et l'action théâtrale, Johann Jacob Engel, in IDÉES SUR LE GESTE ET L'ACTION THÉÂTRALE, Paris 1795. Bibliothèque Musée de l'Opéra de Paris.

**Origine :** Au milieu du XVIII^e siècle, plusieurs théoriciens s'élèvent contre les dérives de l'opéra *seria* qui relègue le texte et l'émotion théâtrale derrière la virtuosité des chanteurs. En 1755, le poète Francesco Algarotti lui consacre un essai qui influence beaucoup les compositeurs Jomelli, Traetta et Gluck, lequel adopte cette « réforme » par l'entremise de son librettiste Calzabigi et l'expose dans la préface de son *Alceste* (dont nous citons des extraits ci-dessous).

**Principes :**

– « Limiter la musique à sa véritable fonction, qui est de servir la poésie avec **expression**, tout en suivant les étapes de l'intrigue, sans pour autant interrompre l'action et en évitant de l'étouffer par quantité d'ornements superflus ».

– « L'ouverture devrait informer les spectateurs de la nature de l'action et former, en quelque sorte, son argument ». De manière plus générale, l'**orchestre** se voit confier un rôle nouveau, plus expressif et dramatique. D'où l'abolition du récitatif sec au profit du **récitatif accompagné** entre les airs, ensembles et chœurs.

– « Substituer aux descriptions fleuries, aux parangons factices et à la moralité froide et sentencieuse, un **langage venu du cœur**, des passions fortes, des situations intéressantes et un spectacle d'une variété illimitée ».

– « Éviter les étalages de difficultés qui nuisent à la clarté ». D'où l'abandon du *da capo* strict et trop ornementé au profit d'airs aux **découpes plus « naturelles »** laissant moins de latitude à l'interprète.

– **Intégration** des danses ou des chœurs dans l'intrigue. Ce ne sont plus des divertissements inopportuns.

– Le ***lieto fine*** est toujours de mise…

**Exemples :** Les opéras de Jomelli, Traetta et ceux de Gluck à partir d'*Orfeo ed Euridice*. On percevra clairement la nouveauté de cette réforme dans les œuvres françaises de Gluck dont *Iphigénie en Tauride* reste la plus aboutie. Vérifier aussi l'impact de cette réforme sur les opéras de son époque dans l'*Idoménée* de Mozart.

## L'opéra-comique et le *Singspiel*

**Origine :** Le terme « opéra-comique » apparaît en 1714 dans les théâtres des foires parisiennes où l'on représente des vaudevilles ou des comédies mêlées d'ariettes qui tournent en dérision l'opéra sérieux. Le mélange du parlé et du chanté remonte au siècle précédent, notamment aux comédies-ballets que Molière écrivit en collaboration avec Lully puis Charpentier. Le genre lui-même connaît une longue histoire jusqu'à l'orée du XX^e^ siècle et il conserve le nom d'« opéra-comique » même lorsqu'il adopte des sujets larmoyants voire tragiques (*Carmen* est un opéra-comique). Il eut aussi une influence décisive sur des formes plus tardives : le *Singspiel* allemand, l'opérette et l'opéra bouffe français, qui se caractérisent pareillement par le voisinage du parlé et du chanté.

Emanuel Schikaneder (Papageno) lors de la création de La Flûte enchantée. Gravure d'Ignaz Alberti. B.N.F. Paris.

**Principes :**

– Difficile de généraliser sachant que l'opéra-comique regroupe des ouvrages très divers. Sa définition minimale ? Pièce musico-dramatique faisant alterner des numéros chantés ou dansés (airs, ensembles, chœurs, ballets) et des **dialogues parlés**. Avec le temps, la part de musique a tendance à primer sur la proportion de texte, les compositeurs allant jusqu'à user du « mélodrame » (texte parlé sur un « fond » orchestral).

– Le **sujet** est, au départ, comique, sentimental, moraliste, parfois exotique ou féerique. À la fin du XVIII^e^, il sera plus volontiers pathétique et historique, puis à l'orée du XIX^e^, il redevient léger et badin.

**Exemples :** Au XVIII^e^ siècle, les livrets de Favart (*La Fée Urgèle*) et les ouvrages de Philidor ou Grétry (*Zémire et Azor, Richard Cœur de Lion*) rencontraient un grand succès. Au XIX^e^, la renommée des opéras comiques d'Adam, Auber ou Boieldieu franchit les frontières. Aujourd'hui, seuls ceux d'Offenbach (*Les Contes d'Hoffmann*), Bizet (*Carmen*) ou Massenet (*Manon*) figurent régulièrement à l'affiche, parfois dans des arrangements qui transforment les dialogues parlés en récitatifs accompagnés par l'orchestre. Quant au *Singspiel*, il acquiert ses lettres de noblesse avec Mozart (*L'Enlèvement au Sérail, La Flûte enchantée*).

## L'opéra romantique

Jenny Lind dans la scène de la folie de LUCIA DI LAMMERMOOR, Her Majesty's Theatre, Londres 1848. D.R.

**Origine :** Ce terme générique regroupe en réalité plusieurs formes très différentes les unes des autres en fonction de leur pays d'origine, et qui toutes s'inscrivent dans la descendance de modèles plus anciens présentés au long des précédentes pages. Pour résumer :

**Italie :** Le *bel canto* romantique reprend à son compte les principes de l'opéra *buffa* et de l'opéra *seria*. Ce dernier donne naissance au **melodramma**, grand opéra sérieux où beaucoup de récitatifs sont désormais accompagnés et où les ensembles ont droit de cité au même titre que les airs. Ceux-ci adoptent souvent la coupe bipartite : *cantabile* (lent et « chantant ») – *cabaletta* (rapide et virtuose). Exemples : les ouvrages de Rossini, Bellini et Donizetti. Verdi partira de ce modèle pour, sous l'influence du grand opéra à la française et du drame wagnérien, évoluer vers une forme toujours plus fluide.

**Allemagne :** L'**opéra romantique allemand** est un genre national descendant du *Singspiel*. Ses intrigues sont donc des comédies ou des drames, bourgeois ou gothiques, toujours en allemand, et ses divers numéros sont reliés par des dialogues puis des récitatifs accompagnés. Wagner prendra appui sur cette forme pour élaborer son « drame musical ». Exemples : les ouvrages de Weber, Lortzing ou Flotow.

**France :** Tandis que l'opéra-comique aborde des sujets sentimentaux en reliant ses numéros par des dialogues parlés, le **grand opéra** naît à la fois du souvenir de la tragédie lyrique et de l'importation d'éléments historiques et mélodramatiques propres à l'opéra-comique. Il s'articule en quatre ou cinq actes, son sujet est historique ou exotique, il favorise les coups de théâtre spectaculaires, oppose généralement des destins individuels au drame d'une collectivité, emploie des moyens importants (grand orchestre, distribution nombreuse, chœur populeux) et réclame une place de choix pour l'incontournable ballet. Exemples : les ouvrages de Meyerbeer, Halévy, Ambroise Thomas, certains titres de Verdi (*Les Vêpres siciliennes, Don Carlos*).

## Le drame wagnérien. Et ensuite...

Siegfried dans LE CRÉPUSCULE DES DIEUX, détail d'une image commémorative de 1906. D.R.

**Origine :** Dès 1849, Richard Wagner expose sa pensée esthétique qui s'appuie sur une lecture socio-politique de l'histoire. À la recherche de « l'œuvre d'art de l'avenir », il aspire à retrouver l'unité du théâtre antique, intimement lié à la démocratie athénienne. Après ses premiers « opéras romantiques », il compose des « drames musicaux » dont les principes formels découlent de ses considérations théoriques.

**Principes :**

– « L'erreur dans le genre artistique de l'opéra consiste en ce qu'on a fait d'un moyen d'expression (musique) le but et réciproquement du but de l'expression (le drame) le moyen. » Par conséquent, le livret (ou : **poème**) écrit par le compositeur occupe un rôle central. On abandonne le vers rimé pour un vers libre friand d'allitérations, on adopte un type de chant déclamatoire bannissant les fioritures, on laisse tomber les formes closes (airs, ensembles) car les scènes s'enchaînent.

– La mélodie musicale « est comme un *pressentiment* qui prépare à la mélodie du vers chanté dont est dérivé à son tour *l'idée* du motif instrumental qui en est comme le *souvenir* ». Wagner invente ainsi le **leitmotiv**, thème mélodique associé à un élément du livret, qui sert à constituer le tissu orchestral (plus de détails en page suivante).

– **L'orchestre** joue le rôle du chœur antique. Il commente l'action par l'usage du leitmotiv et sert de liant entre les scènes. Un prélude orchestral est d'ailleurs enchaîné à chaque début d'acte. Le drame déroule ainsi sa « mélodie infinie ».

**Et ensuite... :** Après la révolution wagnérienne, les formes lyriques prolifèrent. Le modèle du drame ininterrompu domine les scènes, mais certains compositeurs retournent à des structures cloisonnées : c'est le cas du **Song-Oper** inventé par Brecht et Weill, alternance de scènes parlées et de chansons strophiques introduisant un « commentaire ». L'orchestre tentaculaire induit par les réformes wagnériennes provoque aussi l'apparition de partitions pour petits ensembles. Durant le XX$^{e}$ siècle, on réinvente constamment la forme... À l'auditeur d'en trouver chaque fois les règles.

## Ce que vous entendez sans le savoir

• **Le thème :** En musique, on parle de thème à propos d'une phrase musicale répétée au moins une fois, et qui sert à unifier une partition. Wagner radicalisera l'usage des thèmes musicaux en inventant le « *Leitmotiv* » (littéralement : « motif conducteur »), qui est une phrase musicale aisément identifiable, associée à un personnage, un objet, un sentiment ou une idée. Il fut le premier à systématiser son emploi. Aujourd'hui on utilise le terme plus généralement dès qu'une phrase musicale apparaît en plusieurs endroits d'une même œuvre. Dès la fin du XIX^e^ siècle, l'emploi du leitmotiv s'est répandu dans tous les répertoires (le dernier Verdi, Massenet, Puccini, Richard Strauss, etc.).

• **La couleur harmonique :** Tant qu'à parler de thème mélodique, évoquons brièvement ce qui colore et structure la mélodie : l'harmonie. Tous les dictionnaires et manuels vous le diront en une belle unanimité, l'harmonie est la science de superposer les notes et d'enchaîner les accords. Ceux-ci revêtent une partition d'une « couleur » particulière, ils la modèlent selon une succession de tensions et de détentes. Dans le **système tonal** qui a régné sur la musique occidentale de 1650 à 1900 (*grosso modo*) et régente encore la musique de variété ou de film, on distingue le mode majeur du mode mineur, qui ont chacun leur couleur propre (le premier passe pour « joyeux », le deuxième pour « triste », constatation purement empirique qui mériterait d'être affinée).

Or les compositeurs s'évadent parfois de ce système dans un but « coloristique ». Ils emploient alors la **modalité**, qui apporte une couleur soit médiévale (le chant grégorien est bâti sur des modes, c'est-à-dire des gammes spécifiques) soit exotique (les folklores du monde entier

emploient des modes, par exemple la gamme pentatonique des pays asiatiques). Dans d'autres contextes, les compositeurs inventent des thèmes ou des harmonies **chromatiques**, c'est-à-dire tournant autour du plus petit intervalle du système occidental : le demi-ton. Il en émane un sentiment d'instabilité et de vertige. Enfin, le compositeur du XX^e siècle peut faire table rase du passé en employant **l'atonalité** inventée par Schoenberg. Celle-ci met à bas les hiérarchies complexes du système tonal. Et pour éviter l'anarchie, Schoenberg a ensuite imaginé le **dodécaphonisme**, qui consiste à former des séries de notes utilisant les douze degrés de la gamme occidentale comme base de la composition atonale.

Si vous avez réussi à surmonter le paragraphe ci-dessus (à sa décharge, il tente de synthétiser en quelques lignes ce qui d'ordinaire remplit de gros volumes), vous avez mérité des exemples concrets qui parleront mieux qu'un long discours :

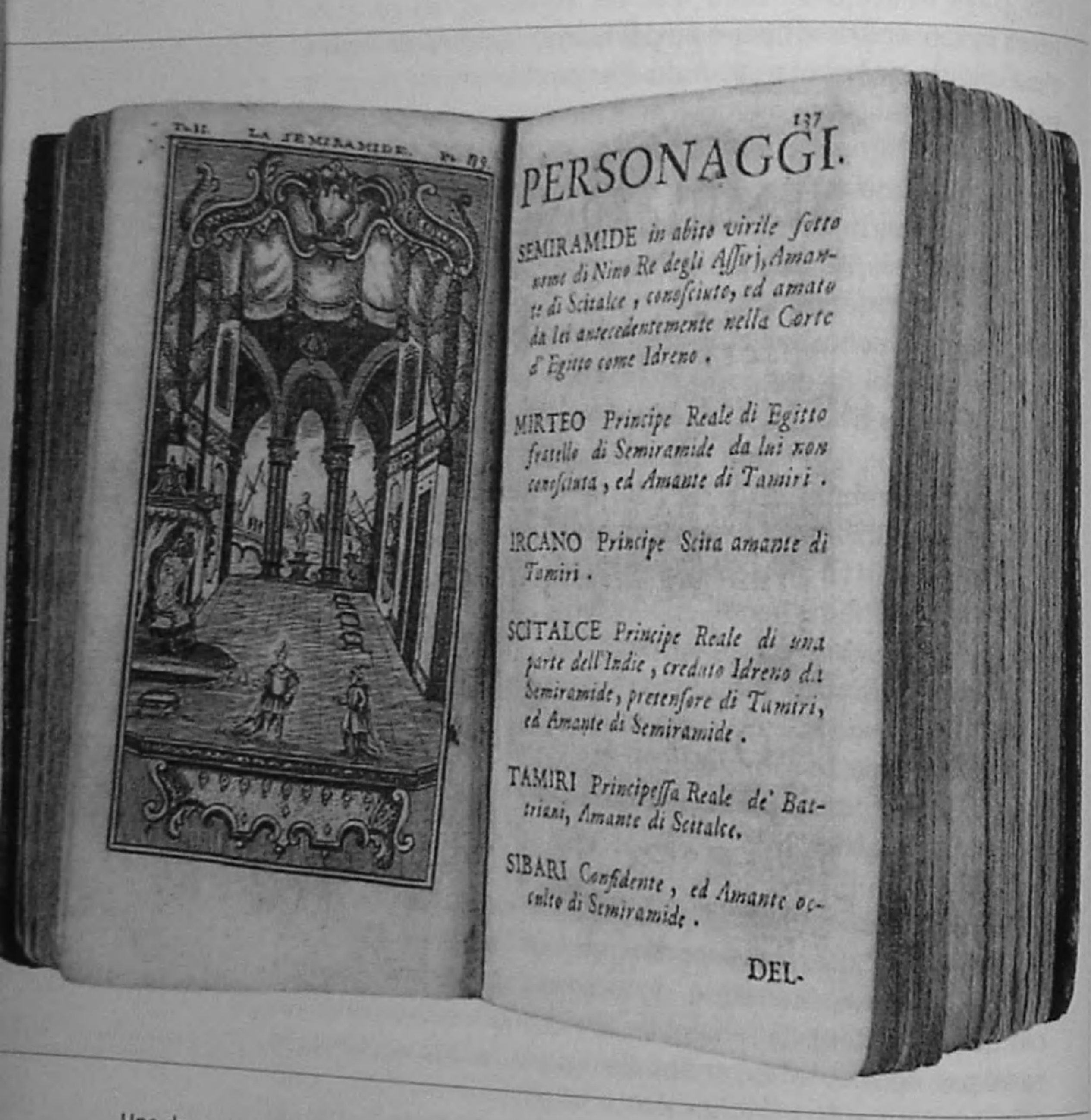
**Modalité « archaïsante » :** *Mathis le peintre* de Hindemith

**Modalité « exotique » :** De nombreux passages de *Turandot* (notamment les interventions du vieil Empereur)

**Chromatisme :** Tout *Tristan et Isolde* de Wagner (le début du Prélude est un cas d'école)

**Atonalité :** *Wozzeck* de Berg

• **Question subsidiaire : Qu'est-ce qu'un opéra « à numéros » ?** L'expression désigne non pas une forme de cirque lyrique (encore que...) mais tout simplement les opéras qui délimitent clairement les airs et ensembles en les séparant par des récitatifs ou des dialogues. Dans la partition, le compositeur a en effet numéroté les airs et ensembles – c'est le cas de tous les opéras du XVIII^e siècle et d'une partie de ceux du XIX^e. Ce type de structure s'oppose bien évidemment à la « mélodie infinie » du drame wagnérien.



Tom. II. LA SEMIRAMIDE. Pr. 179.

137

PERSONAGGI.

SEMIRAMIDE *in abito virile sotto nome di Nino Re degli Assirj, Amante di Scitalce, conosciuto, ed amato da lei antecedentemente nella Corte d'Egitto come Idreno.*

MIRTEO *Principe Reale di Egitto fratello di Semiramide da lui non conosciuta, ed Amante di Tamiri.*

IRCANO *Principe Scita amante di Tamiri.*

SCITALCE *Principe Reale di una parte dell'Indie, creduto Idreno da Semiramide, pretensore di Tamiri, ed Amante di Semiramide.*

TAMIRI *Principessa Reale de' Battriani, Amante di Scitalce.*

SIBARI *Confidente, ed Amante occulto di Semiramide.*

DEL-

Une des premières éditions du livret de La Semiramide de Pietro Metastasio. D.R.

# Le bon grain du livret

Il est de bon ton de mépriser le livret d'opéra, trop alambiqué, trop invraisemblable, trop mal écrit. On s'entend aussi à parler du « *Don Juan* de Mozart » ou du « *Chevalier à la rose* de Strauss ». Or *Don Juan* a longtemps été un ouvrage de Da Ponte (avec musique de Monsieur Mozart, comme c'était indiqué en petits caractères tout en bas de l'affiche) et *Le Chevalier à la rose* une « comédie pour musique de Hugo von Hofmannsthal. Avec musique de Richard Strauss. »

Le livret doit son nom à l'italien « libretto », « petit livre » désignant le texte de l'opéra que l'on publiait et que beaucoup lisaient avec passion. Rétrospectivement, il est vrai qu'un certain nombre d'opéras paraissent affligés de livrets indigents, qu'ils soient de construction bancale ou farcis de vers de mirliton. Il convient cependant de rappeler que les librettistes ont joué un rôle de premier plan dans l'évolution de la forme lyrique et qu'ils ont longtemps été considérés comme les principaux artisans du genre. Pendant les deux premiers siècles de son histoire, les meilleurs poètes d'Italie se faisaient un point d'honneur à écrire des livrets destinés à être mis en musique. Parmi eux, on dénombre d'authentiques génies tels que Francesco Busenello (1598-1659), auteur de textes pour les théâtres publics de Venise. Sa verve débridée éclate dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi. En France, l'invention de la tragédie lyrique doit beaucoup à la personnalité de Philippe Quinault (1635-1688),

dramaturge adulé qui savait l'art de prodiguer concision et musicalité à ses vers, de manière à retrouver l'élégante expressivité de la tragédie classique tout en appelant la musique.

C'est là ce qu'on demande au librettiste : qu'il possède suffisamment d'art pour construire harmonieusement ses drames et manier une langue aux sonorités évocatrices, mais qu'il sache aussi s'effacer et faire preuve d'économie, car la mise en musique a pour résultat de distendre le texte – le personnage d'opéra dit moins de mots en plus de temps. Au XVIII^e siècle, Apostolo Zeno (1668-1750) et surtout le grand Pietro Metastasio (1698-1782, Métastase en v.f.) imposent des canons longtemps respectés. Métastase se conforme à une forme stricte, habilement concentrée dans les airs, plus expansive dans les récitatifs, se limitant à six personnages et exaltant la figure du souverain éclairé dont sa *Clémence de Titus* offre le paradigme. À cette époque, un livret a une vie autonome et il est repris par de nombreux compositeurs : entre 1730 et 1795, l'*Artaxerxès* de Métastase a été mis en musique 80 fois !

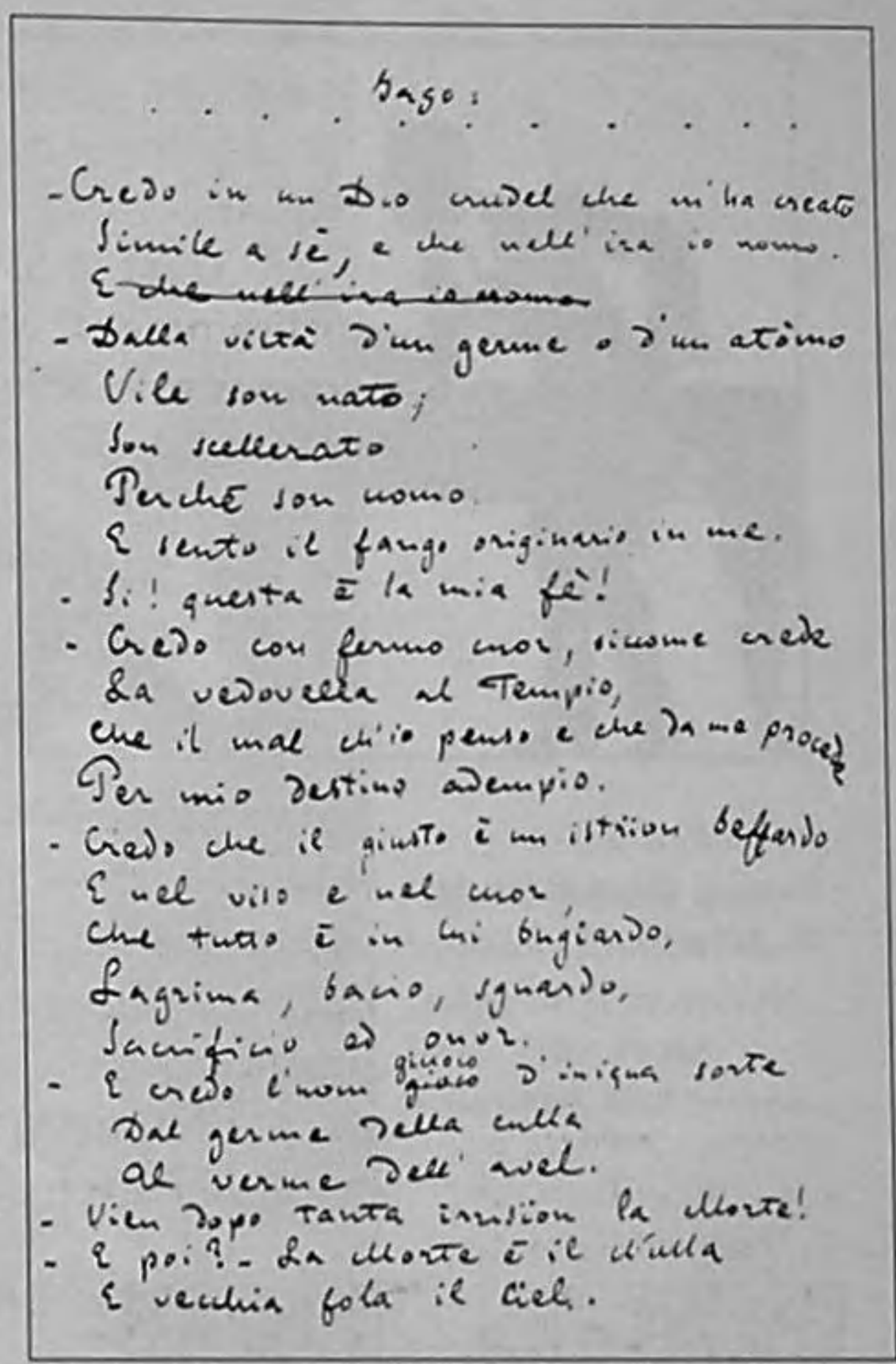
Lorenzo da Ponte en toge de professeur au Columbia College. D.R.

## Des duos de choc

Les collaborations étroites entre certains librettistes et compositeurs n'en continuent pas moins de jalonner l'histoire du genre – et parfois même de l'écrire, comme c'est le cas lorsque Raniero di Calzabigi (1714-1795) s'associe à Gluck pour réformer l'opéra italien. Suivant les recommandations de Francesco Algarotti (1712-1764), il s'agit alors de rendre son naturel et sa force d'expression à un genre où la virtuosité des chanteurs a pris le pas sur les qualités littéraires des drames. Autre duo de choc : Mozart et Lorenzo da Ponte (1749-1838), qui signent trois chefs-d'œuvre de l'opéra *buffa* (*Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni* et *Così fan tutte*) où scintillent l'esprit et la verve comique du poète-aventurier dont on a longtemps sous-estimé les talents de dramaturge.

La mauvaise réputation du livret d'opé-

ra provient sans doute de la médiocre qualité des textes écrits au XIX^e siècle. Figure tutélaire, le prolifique Eugène Scribe (1791-1861) passe pour un librettiste-modèle. Ses nombreux livrets et sa centaine de vaudevilles ont d'ailleurs donné lieu à de nombreuses imitations au cours du XIX^e siècle. Il est vrai qu'il savait construire des drames solidement charpentés pour Meyerbeer ou Halévy, dont les grands opéras remportaient les faveurs du public. Mais ses vers fleurent aujourd'hui une pompe par trop grandiloquente. La qualité littéraire des librettistes de Verdi, de Gounod ou de Massenet n'est guère plus enthousiasmante, et ce n'est qu'à la fin de sa vie que Verdi rencontre en Arrigo Boito (1842-1918) un dramaturge à sa hauteur. Ensemble, ils réviseront *Simon Boccanegra* et créeront les deux derniers chefs-d'œuvre du vieux maître : *Otello* et *Falstaff*.


Iago:
. . . . . .
- Credo in un Dio crudel che m'ha creato
Simile a sè, e che nell'ira io nomo.
~~E che nell'ira io nomo~~
- Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo
Vile son nato;
Son scellerato
Perchè son uomo
E sento il fango originario in me.
- Sì! questa è la mia fè!
- Credo con fermo cuor, siccome crede
La vedovella al Tempio,
Che il mal ch'io penso e che da me procede
Per mio destino adempio.
- Credo che il giusto è un istrion beffardo
E nel viso e nel cuor
Che tutto è in lui bugiardo,
Lagrima, bacio, sguardo,
Sacrificio ed onor.
- E credo l'uom giuoco d'iniqua sorte
Dal germe della culla
Al verme dell'avel.
- Vien dopo tanta irrision la Morte!
- E poi? - La Morte è il dì della
E vecchia fola il Ciel.

Manuscrit d'Arrigo Boito pour OTELLO, corrigé par Giuseppe Verdi. D.R.

Boito a par ailleurs été son propre librettiste, car il compose lui-même. Wagner n'avait pas fait autrement, lui qui se considérait poète au même titre que musicien. Au XX^e siècle, plusieurs de ses congénères suivront son exemple et concevront eux-mêmes leurs livrets, sachant qu'on n'est jamais mieux servi que par soi-même. L'histoire du genre nous révèle aussi que les plus grands compositeurs d'opéra intervenaient sans scrupule dans le travail de leurs librettistes : les correspondances de Mozart, Verdi, Puccini ou Strauss sont très révélatrices de la veine théâtrale que ces musiciens possédaient.

C'est au tournant du XX^e siècle qu'apparaît la vogue du *Literaturoper*, comme on l'appelle en Allemagne, et qui consiste à mettre en musique un texte littéraire ou théâtral préexistant en reformulant le moins possible son contenu. Berg en offre deux modèles avec *Wozzeck* et *Lulu*, mais Debussy, Strauss, Chostakovitch, Britten, Henze ou Zimmermann ne sont pas en reste. La qualité générale des textes choisis au XX^e siècle s'avère d'ailleurs bien meilleure

Hofmannstahl et Strauss, silhouettes de M. Bithorn, 1914. D.R.

que par le passé. Ayant pris conscience de l'importance que revêt le pan littéraire d'un ouvrage lyrique à une époque où les décors spectaculaires et les performances vocales ne suffisent plus à rassasier le public, les compositeurs en viennent à conclure des associations avec des écrivains de format. Le tandem cité en modèle est certainement celui que forment Richard Strauss et le poète viennois Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Les deux artistes, nourris à la même culture humaniste, produisent six ouvrages marquants et semblent avoir trouvé un terrain d'entente en dépit de goûts parfois divergents qui apparaissent dans leur passionnante correspondance. De même, Kurt Weill s'associa à Bertolt Brecht, Hans Werner Henze à Ingeborg Bachmann, Benjamin Britten à E. M. Forster...

## Des sujets de prédilection

L'adéquation entre un livret et une musique tient aussi au choix des sujets abordés. La période baroque aimait emprunter les arguments de ses opéras à la mythologie antique, notamment aux *Métamorphoses* d'Ovide qui renferment quantité de contes fabuleux et symboliques, dont celui d'Orphée. Puis l'histoire elle-même, les figures quasi-mythiques de Jules César ou Néron, les événements relatés par Suétone ou Tite-Live, fournissent un matériau plus réaliste mais non moins romanesque aux librettistes. En France ainsi qu'en Italie, pour exalter les vertus héroïques au gré d'arguments où la passion amoureuse a aussi son rôle à jouer, on puise abondamment dans les grands poèmes épiques de la Renaissance, essentiellement la *Jérusalem délivrée* (*Gerusalemme liberata*) du Tasse, d'où proviennent les personnages d'Armide, de Tancrède ou de Renaud; et le *Roland furieux* (*Orlando furioso*) de l'Arioste, dont sont issus les épisodes d'Alcina, d'Ariodante et de Roland.

L'opéra *buffa*, pour sa part, aime planter ses intrigues

Page titre d'une des premières éditions de La Jérusalem délivrée du Tasse. Gravure de K. Girardet. B.N.F. Estampes.

## Quelques archétypes lyriques

La femme abandonnée (Didon, Ariane)
La séduisante magicienne prise à son propre piège (Armide, Alcina)
Le souverain tiraillé entre pulsion et vertu (Titus, Lucio Silla)
Le jaloux (Otello, Cavalleria rusticana, Pagliacci)
L'individu déchiré entre devoir et amour (Aida, Don Carlos)
L'artiste face au monde (Orphée, Hoffmann, Mathis le Peintre)
La dangereuse séductrice (Poppée, Carmen, Dalila)
La femme-enfant dont l'amour tue (Manon, Salomé, Lulu)
L'individu marginal broyé par la société (Wozzeck, Peter Grimes, Traviata)
L'amour-passion qui ne s'accomplit que dans la mort (Tristan, Roméo)
Le pacte avec le diable (Faust)
La course à la jouissance et à l'abîme (Don Juan)

dans la société de tous les jours. La *commedia dell'arte* et les comédies madrigalesques de la Renaissance fournissaient des canevas-types, des histoires de vieux barbons convoitant une ingénue éprise d'un jeune homme désargenté... Molière et Goldoni font figure de modèles. Leurs personnages sont des nobles, des bourgeois ou des valets croqués d'après nature.

Afin de pouvoir fournir de nouveaux opéras aux foules qui en redemandent, les librettistes du XIX^e^ siècle ne tarderont pas à écumer les épisodes historiques, les romans à succès et les pièces de théâtre. La *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost inspire ainsi de nombreux ouvrages, le *Don Quichotte* de Cervantès itou, les œuvres de Goethe et Schiller aussi, sans parler des pièces de Victor Hugo. Quant à Shakespeare, redécouvert avec enthousiasme par les Romantiques, il demeure le dramaturge le plus souvent mis en musique : du début du XIX^e^ jusqu'à nos jours, on dénombre plus de trente *Roméo et Juliette* et une vingtaine d'*Hamlet* !

Aujourd'hui, tandis qu'une frange de musiciens avant-gardistes remet radicalement en question la dramaturgie traditionnelle et rejette ses principes (conduite linéaire d'une intrigue, présence de personnages aux motivations psychologiques plus ou moins réalistes, etc.), d'autres continuent d'écumer les *best-sellers* de la littérature mondiale afin d'y puiser des livrets efficaces. L'Amérique contemporaine s'en est fait une spécialité, qui a produit des opéras d'après *Les Liaisons dangereuses, Gatsby le Magnifique, Un Tramway nommé désir* ou *Des Souris et des hommes*. Le choix du livret, donc d'un type de dramaturgie, représente souvent le principal obstacle à la création contemporaine, tant les compositeurs sont devenus exigeants vis-à-vis du texte qu'il sont amenés à mettre en musique et tant il leur paraît que l'opéra, avec ses composantes musicales et quasi-chorégraphiques, a tout à gagner de sujets beaucoup moins réalistes que ceux exploités par le XIX^e^ siècle. Entre les fulgurances électro-acoustiques et non-représentatives du *Prometeo* de Luigi Nono et le vérisme jazzistique d'*Un Tramway nommé désir* d'André Previn, il y a certes une marge propice à de nombreuses expériences, histoire de remettre en question les rapport entre la transmission d'un sens et l'excitation des sens.

## Lexique lyricomane

Quelques termes de base à mémoriser pour s'y retrouver un peu sans loucher sur les surtitres…

### Italien

Accento : parole
Alba : aube
Anima, ou alma : âme
Aspettare : attendre
Bramare : désirer
Cameriera : femme de chambre
Capisco : je comprends
Caro : cher
Cor, ou cuore : cœur
Donna : femme
Finto : faux
Giuramento : serment
(In)felice : (mal)heureux
Inganno : tromperie
Libiamo : trinquons !
Lieto : heureux
Mar : la mer
Numi : les dieux
Oblio : l'oubli
Ohimè : hélas !
Orrido : horrible
Pace : la paix
Pazzo : fou
Presto : vite
Reo : coupable
Ritratto : portrait
Scherzo : plaisanterie
Scordare : oublier
Sdegno : colère
Sentire : entendre
Sposo, sposa : époux, épouse
Vago : beau
Zitti : chut !

*Sans commentaire :* Amor, barbaro, bello, crudel, dio, disgrazia, dolce, furore, gelosia, giustizia, gloria, maledizione, onor, patria, pietà, tempesta, traditore, vendetta, vincitor, etc.

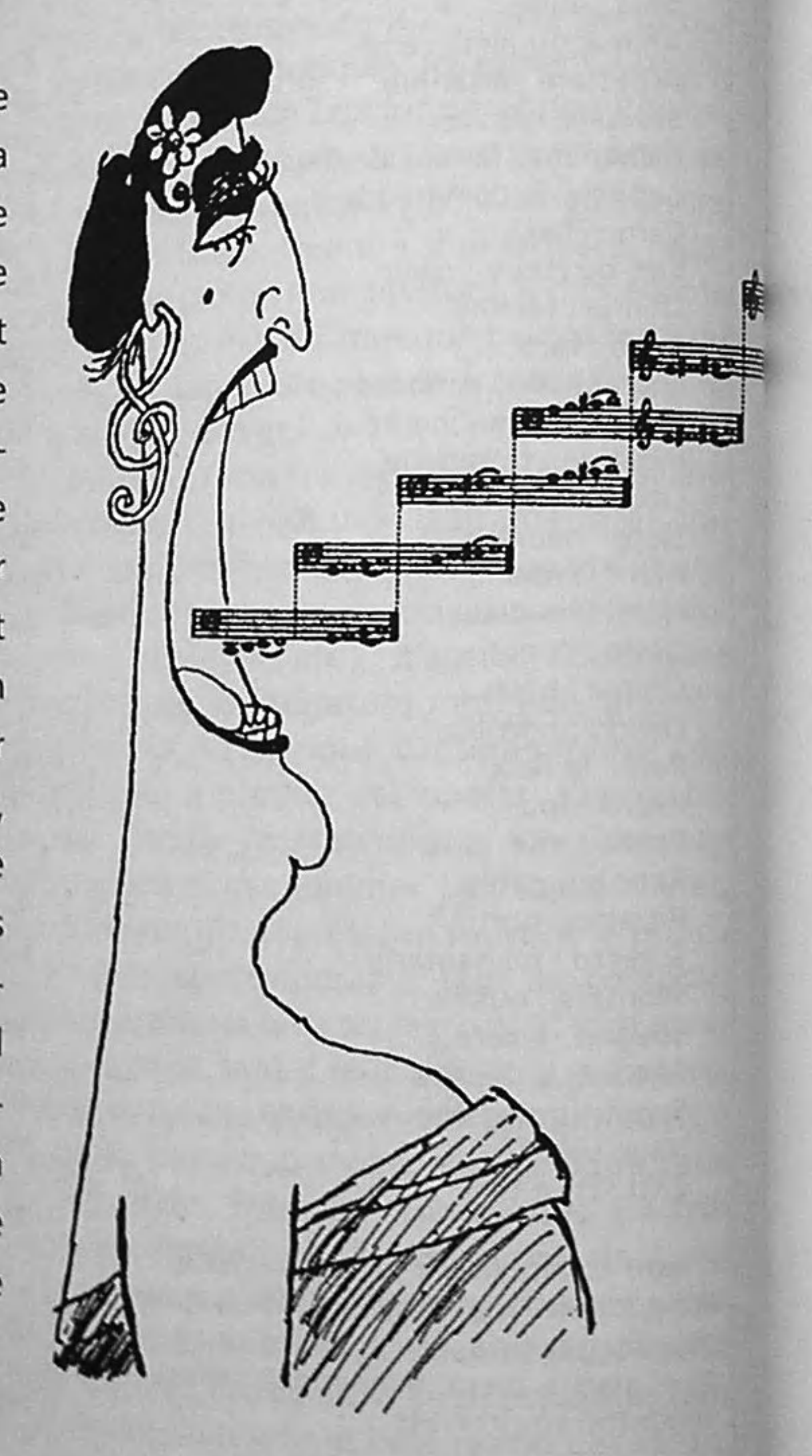
### Allemand

Atem : le souffle
Ehre : honneur, gloire
Eid : serment
Erde : terre
Freude : joie
Herr : seigneur
Herz : cœur
Hoch: haut
Fürchterlich : terrifiant
Gesang : chant
Glück : bonheur
Gnade : grâce
Gott (die Götter) : dieu (les dieux)
König : roi
Lust : plaisir, désir
Mond : lune
Mädchen : jeune fille
Rache : vengeance
Schweig : tais-toi !
Schwester : sœur
Sonne : soleil
Stern : étoile
Süss : doux
Teufel : diable
Tod, tot : la mort, mort(e)
Traurigkeit : tristesse
Ich wünsche : je souhaite
Wasser : eau
Weh : douleur, ou : hélas !
Weib(chen) : (petite) femme
Wonne : ravissement
Wunder : merveille, miracle
Verräter : traître
Verflucht : maudit
Zauber : enchantement

*Sans commentaire :* Liebe, ach, Triumph, Rosenkavalier, Vater, Mutter, Professor, Direktor, Schokolade, etc.

# La voix et ses mystères

L'opéra doit une large part de sa fascination à la voix humaine. Il arrive même que les prouesses de certains chanteurs suffisent à rendre mémorable une soirée. Mais pour quelle raison obscure une voix seule parvient-elle à chatouiller l'épiderme ? Mélomanes et essayistes se perdent en conjectures afin de percer ce secret... Ce qui est sûr, c'est que l'effet physique exercé par certains gosiers rend l'art lyrique extrêmement facile d'accès : nul besoin d'étudier la musicologie pour se mettre en transe à l'écoute de Placido Domingo ou de Natalie Dessay.



Chaque voix est unique. Autrement dit, toutes sont différentes. On a cependant éprouvé le besoin de les classer, notamment afin de préciser si tel chanteur possède la voix nécessaire pour aborder tel rôle. Cette classification arbitraire, constituée au gré des siècles, prend en compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle une voix peut se mouvoir sans peine (ce qu'on appelle la « tessiture »), son timbre (c'est-à-dire sa couleur propre), sa puissance (une voix qui peut passer au-dessus d'un orchestre baroque sera peut-être couverte par le déluge wagnérien), son endurance (Elektra reste en scène pendant 1 heure 30 !) et le type de répertoire abordé (le baryton Verdi est propre au répertoire italien tandis que le *Heldentenor* est un spécimen wagnérien). Faisons un peu le ménage dans ce capharnaüm.

### La classification des voix

On distingue six tessitures de base, trois pour les femmes, trois pour les hommes. Les voici, de la plus aiguë à la plus grave :

| | | | |
|---|---|---|---|
| Femmes | Soprano | Hommes | Ténor |
| | Mezzo-soprano | | Baryton |
| | Contralto | | Basse |

Cette classification d'abord rudimentaire (au XVIII$^{e}$, on ne faisait guère de distinction entre le baryton et la basse, le mezzo-soprano et le soprano) s'est affinée au fil du temps. Au XIX$^{e}$ siècle, à mesure que les emplois se spécifiaient, de nouvelles dénominations sont apparues qui forment aujourd'hui une jungle dans laquelle un soprano dramatique aurait de la peine à retrouver ses petits – d'autant que chaque professeur de chant y va de sa mixture personnelle. Les amateurs de *bel canto* sont très doués à ce petit jeu : ils adorent se gargariser du *soprano drammatico leggero d'agilità* ou du *tenore leggero di mezzo carattere*. Vous trouverez ci-dessous une classification parmi d'autres, donc fatalement discutable, qui tâche de rendre justice aux profils vocaux les plus courants sans s'aventurer dans des subtilités d'initié. Mais rappelez-vous que chaque organe reste un cas unique dont il faut prendre en compte les particularités. En vertu de ce principe, les cases ci-dessous sont loin d'être étanches. Il peut arriver que certains mezzo-sopranos chantent des rôles destinés à des sopranos. Et qu'une voix change de tessiture en vieillissant : les sopranos dramatiques virent parfois mezzo-soprano en fin de carrière.

Toutes les images de ce chapitre proviennent du Croque-Notes de Gérard Hoffnung. Éditions J.-C. Lattès.

## Voix féminines

| Dénomination | Caractéristiques | Rôles emblématiques | Chanteurs emblématiques |
|---|---|---|---|
| Soprano colorature | Voix capable d'agilité dans le suraigu. Pas forcément dénuée de puissance ni de graves. | La Reine de la Nuit (*La Flûte enchantée*), Zerbinetta (*Ariane à Naxos*) | Rita Streich, Natalie Dessay |
| Soprano léger | Voix souple et à l'aise dans l'aigu. | Susanna (*Les Noces de Figaro*) | Hilde Güden, Barbara Bonney |
| Soprano lyrique | Voix dotée d'un médium solide mais capable d'agilité dans l'aigu. | Fiordiligi (*Così fan tutte*), Mimì (*La Bohème*) | Elisabeth Schwarzkopf, Renée Fleming |
| Soprano *lirico-spinto* (ou Grand lyrique dans le répertoire français et allemand) | Grande voix puissante et corsée dans le médium, capable d'alléger son aigu. | Aida, Tosca, Sieglinde (*La Walkyrie*) | Leontyne Price, Leonie Rysanek |
| Soprano dramatique | Voix très étoffée et puissante, dotée d'une solide assise dans le grave et d'aigus percutants. | Isolde, Brünnhilde (le *Ring*), Elektra | Kirsten Flagstad, Birgit Nilsson |
| Mezzo-soprano colorature | Graves chaleureux et aigus agiles. | Cenerentola, Chérubin (*Les Noces de Figaro*) | Teresa Berganza, Cecilia Bartoli |
| Mezzo-soprano dramatique | Médium consistant, aigu généreux, voix plus large et puissante. | Carmen, Amnéris (*Aida*), Octavian (*Le Chevalier à la Rose*) | Christa Ludwig, Tatiana Troyanos |
| Contralto | Voix féminine sépulcrale. | Erda (le *Ring*) | Kathleen Ferrier |

## Cas particuliers

**Contre-ténor :** Spécialité anglaise, remise à la mode au XX^e^ siècle par Alfred Deller. Il s'agit d'un homme ayant développé sa voix de fausset de manière à pouvoir évoluer dans une tessiture de contralto, voire de mezzo-soprano. On l'appelle aussi « falsettiste » ou « altus ». Quelques oiseaux rares parviennent à planer dans les hautes sphères sopranisantes ; on les appelle alors « sopranistes ». Leur répertoire est essentiellement puisé dans la musique ancienne, mais plusieurs compositeurs du XX^e^ siècle ont cédé au charme de ces voix androgynes, notamment Britten dans le *Songe d'une nuit d'été*. À noter que les contre-ténors font florès depuis plu-

| Dénomination | Caractéristiques | Rôles emblématiques | Chanteurs emblématiques |
|---|---|---|---|
| Ténor léger | Voix souple et agile, capable de demi-teintes dans l'aigu. | Lindoro (*L'Italienne à Alger*) | Luigi Alva, Raul Gimenez |
| Ténor de caractère | Timbre clair, pas forcément beau, tempérament de comédien. | Mime (le *Ring*), le Capitaine (*Wozzeck*) | Gerhard Stolze, Michel Sénéchal |
| Ténor lyrique | Voix solaire et brillante, dotée d'une bonne assise dans le médium. | Tamino (*La Flûte enchantée*), Alfredo (*La Traviata*) | Nicolaï Gedda, Roberto Alagna, Luciano Pavarotti |
| Ténor *lirico spinto* (ou Dramatique dans le répertoire allemand) | Voix puissante au timbre plus corsé. | Radamès (*Aida*), Otello, Calaf (*Turandot*), Siegmund (le *Ring*) | Placido Domingo, Jon Vickers |
| *Heldentenor* (littéralement : ténor héroïque) | Grave solide, timbre presque barytonal, grande endurance. | Tristan, Siegfried | Lauritz Melchior |
| Baryton lyrique | Voix souple et chantante, capable de demi-teintes dans l'aigu. | Rigoletto, Wolfram (*Tannhäuser*) | Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Hampson |
| Baryton de caractère | Voix moins belle, au timbre mordant et autoritaire. | Pizarro (*Fidelio*), Alberich (le *Ring*) | Gustav Neidlinger, Sergueï Leiferkus |
| Baryton-basse | Timbre de basse, mais tessiture de baryton et grande autorité. | Wotan (le *Ring*), Boris Godounov | Hans Hotter, Ezio Pinza, José Van Dam |
| Basse bouffe | Voix expressive et volubilité comique. | Bartolo (*Le Barbier de Séville*) | Enzo Dara |
| Basse chantante | Couleur sombre mais élégiaque. | Sarastro (*La Flûte enchantée*) | Féodor Chaliapine, Kurt Moll |
| Basse profonde | Couleur noire et abyssale. | Hagen (le *Ring*) | Martti Talvela, Joseph Greindl |

sieurs décennies. À la génération de Deller, puis celle des James Bowman et Paul Esswood, a succédé une poignée de jeunes loups aux dégaines de *rock stars* et dotés de voix pulpeuses, tels Gérard Lesne, Andreas Scholl ou David Daniels pour ne citer que les plus remarquables.

**Castrat :** D'abord une mise au point : sauf accident de travail ou chute de cheval, les castrats n'existent plus. On ne confondra donc pas les contre-ténors avec ces chanteurs castrés qui régalaient le public du XVIII^e^ siècle. Ces derniers étaient « opérés » avant la mue, de sorte qu'ils conservaient leur voix enfantine alors même que leur physiologie prenait des proportions d'adulte. D'où leur puissance vocale, leur souffle sans fin et la qualité inimitable de leur timbre, sans doute plus riche mais tout aussi cristallin que celui de l'enfant. Acclamés dans l'Europe entière, payés à prix d'or, les castrats collectionnaient aussi les conquêtes féminines. Deuxième précision : les castrats sont apparus dès qu'il s'est agi de garnir les chœurs de l'Église catholique, interdits aux voix de femmes. Ce n'est qu'au milieu du XVII^e^ qu'ils commencèrent à se produire dans un cadre profane. Si l'Église châtrait des enfants en quantité industrielle, c'est parce que la grande majorité se cassait la voix au moment de la mue et qu'il y avait donc beaucoup de « déchet ». Cette pratique inhumaine a mis du temps à émouvoir les autorités ecclésiastiques qui continuèrent leur sinistre besogne jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle. De sorte qu'il existe même un enregistrement du dernier castrat, Giuseppe Moreschi, malheureusement capté trop tard (CD édité par la marque Pearl). Aujourd'hui, on pallie l'absence de castrats par l'emploi de mezzo-sopranos travestis ou de contre-ténors dans les opéras baroques. Mais le mystère et la fascination demeurent.

**Haute-contre :** La haute-contre est une spécialité française, à ne pas confondre avec le contre-ténor. Il s'agit en l'occurrence d'un ténor aigu, qui jongle avec sa voix mixte pour conférer jeunesse et virilité aux héros de l'opéra baroque français. Rôle type : Atys chez Lully. Contre-rôle type : Platée chez Rameau, lequel confie volontairement cette tessiture à une nymphe ridicule pour se moquer des conventions de son temps.

**Baryton-Martin :** C'est la tessiture la plus répandue dans les conservatoires et la plus rare au répertoire. En réalité, le seul rôle véritablement conçu pour cette sorte de baryton très aigu est celui de Pelléas. Le chanteur qui l'incarna le plus parfaitement demeure Jacques Jansen.

## Apprécier une voix, goûter un chant

Face à un artiste lyrique en pleine action, il convient de différencier deux aspects de ce qu'il vous donne à entendre : sa voix et son chant.

La première est personnelle, fruit d'un certain travail mais aussi de qualités physiologiques indépendantes de sa volonté. Certains chanteurs possèdent une voix quelconque, d'autres sont gâtés par la nature.

Un bel organe c'est bien, encore faut-il savoir s'en servir ! Le *chant* fait toute la différence : une voix peu intéressante en soi fera des merveilles lorsqu'elle est guidée par une vraie sensibilité musicale et que l'artiste possède une parfaite maîtrise technique de son instrument lui permettant de varier les nuances et les couleurs. À l'inverse, une bonne et belle voix peut produire un chant fruste, sans classe ni émotion.

Comment savoir si un chanteur est bon ou pas ? En usant de ses oreilles. Et surtout en ne se laissant pas intimider par le jargon de certains *aficionados* qui jouent les professeurs de chant. De même qu'il n'est pas nécessaire de connaître la recette du bœuf Strogonoff pour régaler ses papilles, point n'est besoin d'étudier l'appareil phonatoire pour appréhender une voix. Le mieux, c'est encore d'écouter des disques, de courir les représentations, concerts ou récitals, et d'observer comment votre propre sensibilité réagit à tel ou tel chanteur. La voix elle-même se heurte à la question du goût personnel : d'aucuns ne supportent pas le timbre de Callas...

En revanche, certains critères à peu près objectifs permettent de déterminer la qualité d'un chant. On en trouvera les exemples les plus accomplis dans le *bel canto* (Rossini, Bellini, Donizetti), qui ne porte pas son nom pour rien. Afin de s'y retrouver un peu, voici quelques notions utiles :

**Registres :** Une voix (chez la femme comme chez l'homme) passe par différents registres. Dans le grave et le médium, elle utilise la « voix de poitrine » et dans le suraigu, elle peut passer en « voix de tête », qu'on appelle aussi « fausset » chez les hommes. Ces deux « voix » sont si différentes qu'un chanteur apprend à les mélanger l'une à l'autre afin d'obtenir un timbre homogène du grave à l'aigu, sans donner l'impression qu'il « change de vitesse » en cours de route. Dans l'aigu, il utilisera volontiers la « voix mixte », qui permet d'effectuer de subtiles nuances tout en conservant une certaine substance. L'aigu en force demande au contraire beaucoup de voix de poitrine. Pour entendre la différence, comparer un ténor chantant Lindoro dans *L'Italienne à Alger* et un autre incarnant Mario dans *Tosca*.

**Vibrato :** Vibration caractéristique du chant d'opéra, produite par les différentes cavités osseuses du visage qui font office de résonateurs et permettent donc d'amplifier la voix sans recourir à un microphone. La qualité du *vibrato* est éminemment audible. En général, un bon technicien devrait pouvoir en maîtriser l'amplitude ainsi que le rythme, et le supprimer par moments dans un but expressif. Un *vibrato* uniformément large et lent est souvent synonyme d'usure vocale.

**Couleur :** Manière d'influer sur son timbre en usant des nuances, du souffle et en éclaircissant plus ou moins la voix.

**Phrasé :** Façon de modeler la phrase musicale par le jeu des nuances, des respirations et des accents.

**Legato :** Qualité suprême consistant à construire des phrases en liant les notes les unes aux autres, ce qui permet de façonner une ligne de chant.

**Ligne de chant :** Désigne le soutien de la phrase musicale, qui permet aux notes de s'enchaîner avec naturel et expressivité.

**Son filé :** Note sur laquelle le chanteur change de nuance, passant d'un *mezzo forte* à un impalpable *pianissimo* ou vice versa.

**Port de voix :** Effet exagéré par certains chanteurs, qui consiste à prendre l'ascenseur entre les notes. Appelé aussi « dégueulando » par les adeptes d'images poétiques.

**Bel canto :** Attention de ne pas employer ce terme pour parler de Verdi ou Puccini. Le *bel canto* désigne en effet une esthétique antérieure, qui prône un chant somptueux et imaginatif autour duquel tout le reste s'ordonne. Il naît avec l'opéra baroque et s'éteint avec Donizetti. Les plus puristes le font même s'arrêter au premier Rossini.

**Style :** On dit d'un chanteur qu'il est stylé quand il prend garde à adapter son chant au répertoire qu'il interprète. Les sanglots et ports de voix trop ostentatoires sont, par exemple, à bannir du répertoire belcantiste. Plus généralement, beaucoup de mélomanes parlent de « style » quand un chanteur est sobre.

**Musicalité :** C'est le génie particulier d'un interprète qui lui permet, en plus d'être « stylé », de faire palpiter une partition grâce à son sens « musical ». Au-delà, il y a sa capacité à émouvoir, face à laquelle les mots deviennent impuissants...

**Cela dit,** le chant n'étant pas une science exacte, professeurs et critiques font un large usage de métaphores à la portée de tous : chant forcé, sons tubés, aigus criés, vocalises de poupée mécanique, *malcanto*... N'hésitez pas à en inventer d'autres.

## Le sexe des voix

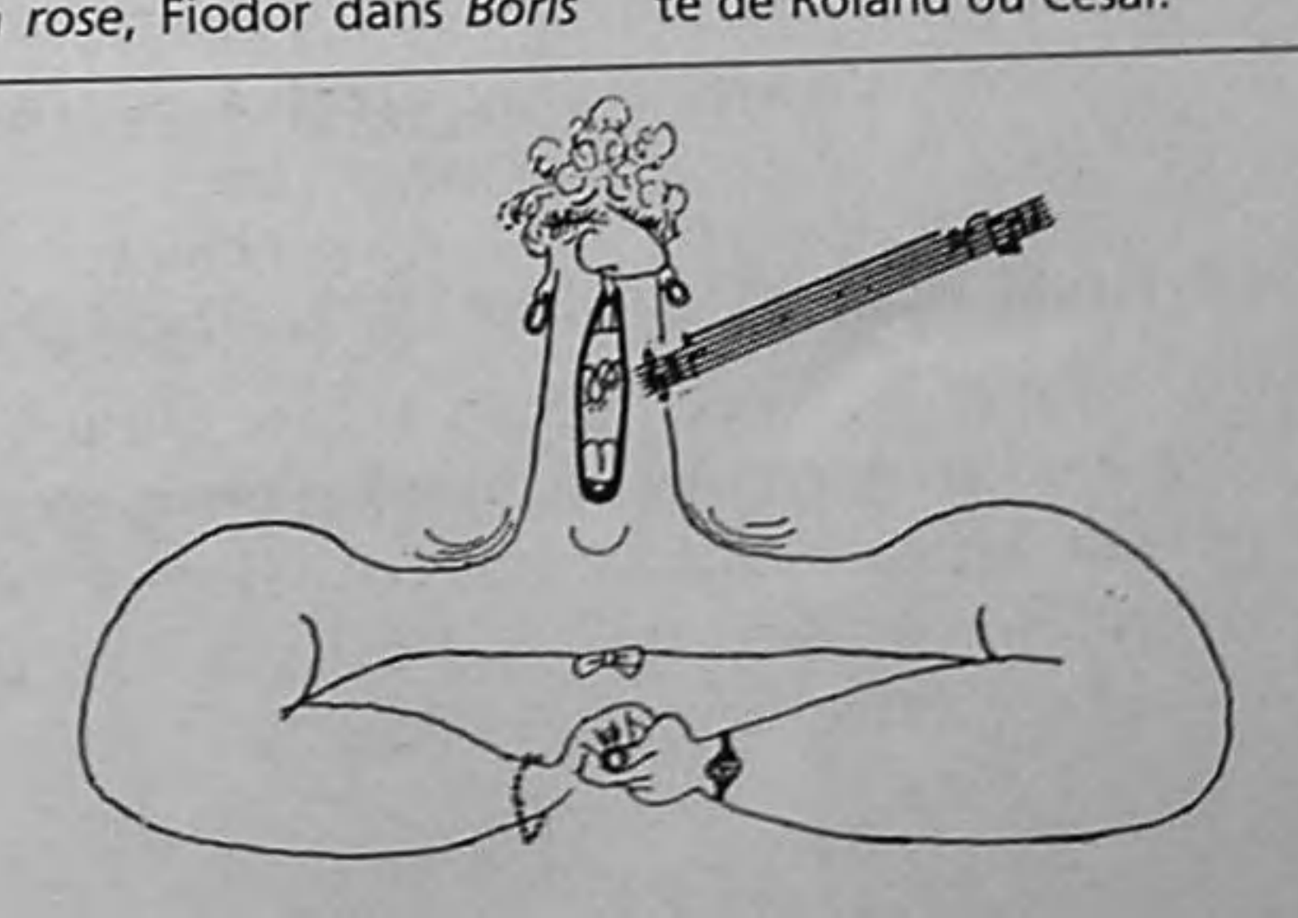
Pour les pourfendeurs de sexisme qui s'offusqueraient de ce que le soprano et le contralto soient des substantifs masculins, précisons que la basse et la haute-contre désignent des hommes...

Plus généralement, il semble que voix et sexe ont noué des liens aussi puissants que mystérieux. Une identité sexuelle s'exprime, en partie, par la voix : l'homme voit sa tessiture s'abaisser suite à l'action des hormones sécrétées par les testicules – c'est justement en interrompant ce processus naturel que l'on produisait les castrats. L'opéra tendant à surexposer la voix humaine, il surexpose donc les identités sexuelles.

Or il est aussi le lieu privilégié de leur confusion. Le répertoire comprend en effet de nombreux rôles d'adolescent joués par des femmes (Chérubin dans *Les Noces de Figaro*, Octavian dans *Le Chevalier à la rose*, Fiodor dans *Boris Godounov*), car leur voix aiguë et leur silhouette gracile traduisent mieux les incertitudes de la puberté que la voix de ténor.

Mais sait-on que les compositeurs ont aussi conçu des rôles féminins pour des voix masculines ? L'époque baroque faisait volontiers porter le jupon à des ténors aigus (les nourrices du *Couronnement de Poppée*, la nymphe Platée) tandis que Prokofiev affuble la Cuisinière de *L'Amour des trois oranges* d'une tessiture de... basse !

Si les compositeurs du XIX^e^ siècle attribuaient les voix en fonction de l'âge des personnages (*grosso modo :* plus une tessiture est grave, plus le personnage est âgé), et de leur degré de virilité (laquelle culmine dans les aigus éclatants du ténor), il n'en a pas toujours été ainsi. Au XVIII^e^ notamment, la voix du castrat était synonyme d'héroïsme et ne préjugeait en rien de la virilité de Roland ou César.



# Deuxième partie

# Guide d'exploration

1. Le grand répertoire
2. Quelques raretés à ne pas négliger
3. Le répertoire « léger »

## Nomenclature

– **Un (!) après le titre** signale les ouvrages les plus courus, ceux qui remplissent une salle à coup sûr.

– **Le lieu et la date** figurant sous le titre concernent la création de l'ouvrage. Dans le corps du texte, la date apposée à côté d'un titre se réfère également à la création.

– **Le sujet** est présenté en quelques lignes. Entre parenthèses, nous indiquons les tessitures des rôles principaux : soprano (s), mezzo-soprano (ms), contralto (c), contre-ténor (ct), ténor (t), baryton (bar) ou basse (b).

– **La version recommandée** donne une indication discographique. Le nom du chef, la marque du CD et la date de réalisation au cas où ledit chef a réalisé plusieurs enregistrements de l'œuvre.

# Le grand répertoire

Et si nous faisions les présentations ? Timides et ombrageuses, les œuvres elles-mêmes ne se livrent pas au premier venu. Elles attendent qu'on s'approche, qu'on se familiarise avec leurs traits singuliers et leur caractère propre. Après quatre siècles d'une création intense, elles constituent un volumineux corpus évalué à quelque 35 000 titres, mais on ne compte guère qu'une centaine d'ouvrages repris régulièrement par les théâtres, ce qu'on appelle le « grand répertoire ». Pour vous orienter un brin au sein de cette forêt touffue, voici une brève présentation des œuvres lyriques les plus souvent jouées. Les autres, opéras peu fréquentés, vraies raretés ou créations éphémères, on vous en touche un mot dans le chapitre suivant. Et on ne peut que vous inciter à faire preuve de plus de curiosité que l'immense majorité du public.

Chaque notice donne quelques orientations générales sur ces ouvrages-vedettes afin que vous sachiez de quoi il s'agit. Pour les connaître plus intimement, vous vous reporterez à la bible du genre, le Kobbé, qui offre des résumés très détaillés de leurs livrets en même temps que de multiples informations. Notre rapide inventaire ne saurait en aucun cas le concurrencer. Enfin, la revue *L'Avant-Scène Opéra* a consacré ses volumes à la quasi-totalité des ouvrages présentés ci-dessous – et à bien d'autres. C'est l'idéal pour entrer en connivence avec eux. (Voir le chapitre *Bibliographie*, p. 250).

Après ces quelques secondes d'autopub, un dernier détail : chacune de nos notices comprend un renvoi discographique. Ce chapitre vous indique donc aussi comment vous constituer une discothèque lyrique de base.

# Bartók, Béla

Né en 1881, mort en 1945, Bartók n'était pas seulement un compositeur, mais aussi un pianiste virtuose et un ethnomusicologue acharné qui, avec son collègue Zoltán Kodály, publia de volumineux recueils de chants populaires dénichés dans les campagnes hongroises. Au sein d'une production originale, où transparaît son amour pour les formes abstraites construites à l'aide du nombre d'or et pour une harmonie mêlant chromatisme et modalité, il n'a composé qu'un seul opéra, jalon essentiel du XX^e siècle lyrique.

## Le Château de Barbe-Bleue
### (A kékszakállú herceg vára)

Budapest 1918, livret de Béla Balázs

**Sujet :** Barbe-Bleue (b) fait pénétrer sa nouvelle épouse Judith (ms) dans son château aux sept portes mystérieuses. Elle en réclame les clés une à une, décidée à mettre à jour les moindres recoins de l'âme de son époux. Derrière la dernière porte, elle découvre ses trois précédentes femmes et les rejoint dans l'obscurité. 1 acte, 1 h.

**Signes particuliers :** C'est un peu le pendant de *Pelléas :* le beau poème dramatique de Béla Balász met en scène une femme qui veut tout connaître de l'être aimé – or cette lucidité absolue est incompatible avec la relation amoureuse. Pour transposer en musique cette matière où symbolisme et expressionnisme se tendent la main, Bartók déploie un kaléidoscope de couleurs orchestrales et d'harmonies modales, inspirées par les teintes du folklore hongrois.

**Version recommandée : Kertesz (Decca)**

« Donne-moi la clef... »
Gravure de Gustave Doré. B.N.F. Estampes.

# Beethoven, Ludwig van

Un géant. Des trois grands compositeurs de la période « classique » (Haydn-Mozart-Beethoven), c'est celui qui se montra le plus radical avec les formes de son temps, les faisant imploser par une unité forcenée du matériau thématique et harmonique. La musique de Beethoven (1770-1827) étant un art éminemment instrumental, voire abstrait et presque surhumain, il fut avare d'œuvres vocales. Mais son unique opéra est un ouvrage majeur.

## Fidelio

Vienne 1814, livret de J. F. von Sonnleither et G. F. Treitschke

**Sujet :** Pour délivrer son époux Florestan (t), prisonnier politique retenu par le sinistre Pizarro (bar), Léonore (s) se déguise en jeune homme portant le nom de Fidelio et se fait engager comme aide du geôlier Rocco (b). Seul petit problème : la fille du geôlier, Marcelline (s), tombe amoureuse de Fidelio… 2 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** L'unique opéra de Beethoven connut plusieurs états successifs avant de trouver sa forme définitive. Reprenant l'argument d'une « pièce à sauvetage » du français Bouilly, *Léonore ou l'Amour conjugal* se heurta à l'incompréhension du public lors de sa création en 1805 dans une Vienne occupée par les troupes napoléoniennes. Révisée et resserrée sur deux actes, cette *Léonore* connut une nouvelle première en 1806 qui ne satisfaisait toujours pas Beethoven. Vint enfin *Fidelio*, que d'aucuns accusent d'être trop « symphonique » mais qui, dans son glissement du *Singspiel* (le monde bourgeois de Marcelline) vers le drame politique (Florestan dans sa prison), atteint des sommets d'expressivité tour à tour badine, recueillie ou héroïque, sans jamais abandonner son souci formel. De sorte que le final, explosion de joie exaltant l'amour du « frère pour son frère », apparaît comme une utopie politico-musicale – et de ce fait, aussi difficile à mettre en scène qu'à chanter.

**Version recommandée : Klemperer (EMI)**

Grè Brouwenstijn (Léonore) et Jon Vickers (Florestan), Covent Garden, Londres 1963. H. Rogers.

# Bellini, Vincenzo

Le *bel canto* romantique se résume généralement en trois noms : Rossini, Donizetti et Bellini. Né en 1801, ce dernier était le benjamin des trois, mais aussi celui que la mort faucha en premier puisqu'il s'éteignit en 1835, après s'être installé à Paris. Bellini délaisse la virtuosité hédoniste de Rossini au profit d'un mélodrame romantique où l'émotion se stylise dans le chant le plus instrumental. Ses inflexions vocales s'appuient sur le rythme de la langue italienne pour dérouler leurs mélodies mélancoliques en de longues phrases parfaitement galbées. Par contraste, son accompagnement orchestral paraît pauvre – ce qu'on lui a souvent reproché. Il n'a laissé que 11 opéras, mais son univers aux confins de la poésie suscita l'admiration de Heine, Chopin, Verdi et même Wagner, chez qui (mais oui !) on décèle plus d'une fois l'influence de la ligne bellinienne.

Maria Callas (Amina), Teatro alla Scala, Milan 1955. Foto Piccagliani.

## La Somnambule (La Sonnambula)

Milan 1831, livret de Felice Romani

**Sujet :** Dans un village suisse, Amina (s) aime Elvino (t). Or son somnambulisme l'amène à pénétrer un soir dans la chambre du comte Rodolphe (b). Elvino l'accuse d'infidélité et décide d'épouser l'aubergiste Lisa (s). Mais l'apparition d'Amina prise d'une nouvelle crise de somnambulisme permettra de dénouer la situation.

2 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers :** Évoluant dans le livret idyllique de Romani, Bellini signe une œuvre attachante et parfaitement construite qui remporta rapidement un triomphe mondial. Sans recourir au pathos des grands drames romantiques, les airs tels que « *Prendi, l'anel ti dono* » d'Elvino et le somptueux « *Ah, non credea mirarti* » d'Amina sont des sommets du *bel canto*.

**Version recommandée : Votto (EMI)**

La scène finale. Lithographie de P. Oggioni. D.R.

## Norma (!)

Milan 1831, livret de Felice Romani

**Sujet :** Grande prêtresse gauloise, Norma (s) a couché avec l'ennemi : elle a eu deux enfants de l'officier romain Pollione (t). Lorsqu'elle apprend que ce dernier la délaisse pour une autre prêtresse, la jeune Adalgisa (s), Norma se fait aussi menaçante que Médée… Mais elle finira par se sacrifier. 2 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Au cœur du *bel canto* romantique, *Norma* est un sombre chef-d'œuvre d'une grandeur tragique marmoréenne, d'une hauteur de ton qui force le respect et suscite l'émotion la plus pure. Le rôle-titre a été taillé aux mesures surhumaines de Giuditta Pasta et fut repris par les plus grandes, de la Malibran à la Callas. Laquelle savait trouver l'abandon rêveur et douloureux de « *Casta Diva* », sublime prière à la lune. À peine moins exigeant, le rôle d'Adalgisa est souvent confié à un mezzo-soprano alors qu'il était destiné à Giulia Grisi, soprano plus clair que la Pasta…

**Version recommandée : Serafin 1954 (EMI)**

Giuditta Pasta, créatrice du rôle de Norma en 1831. Coll. ASO.

## Les Puritains (I Puritani)

Paris 1835, livret de Felice Romani

**Sujet :** Histoire compliquée naissant des démêlés entre partisans des Cromwell (les puritains) et des Stuart dans l'Angleterre du XVII^e^ siècle. Disons simplement qu'au moment d'épouser Elvira (s), sir Arthur (t) entreprend de libérer la reine Henriette (s) qu'il dissimule sous le voile de sa fiancée. Se méprenant sur son geste, Elvira en perd la raison pendant deux actes, puis la recouvre juste à temps pour le *lieto fine*. 3 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Malgré son intrigue à faire pâlir de jalousie les scénaristes de *soap opera*, le dernier ouvrage de Bellini révèle le compositeur plus prolixe que jamais et davantage minutieux dans son orchestration. Prototype de l'héroïne romantique frappée de folie suite à un choc affectif, Elvira chante les airs les plus bouleversants (dont l'irrésistible « *Qui la voce sua soave* ») tandis que le rôle d'Arthur, écrit pour Giovanni Battista Rubini, réclame un ténor supersonique.

**Version recommandée : Muti (EMI)**

# Berg, Alban

Cet incontournable élève de Schoenberg est l'incarnation de la Vienne « début de siècle », fiévreusement avant-gardiste mais non sans nostalgie. Né en 1885 et mort en 1935, il est l'enfant d'un tournant. Sa production, concentrée autour de quelques chefs-d'œuvre, reflète les différentes étapes de la révolution mise en branle par son maître : passée sa période de formation, où il manie un idiome post-romantique, Berg entre dans sa phase « atonale » aux alentours de 1909-1910, puis « dodécaphonique » dès 1926. Il meurt à cinquante ans, laissant deux opéras devenus des classiques du XX^e^ siècle. C'est la meilleure porte d'entrée dans le monde fulgurant de la musique atonale.

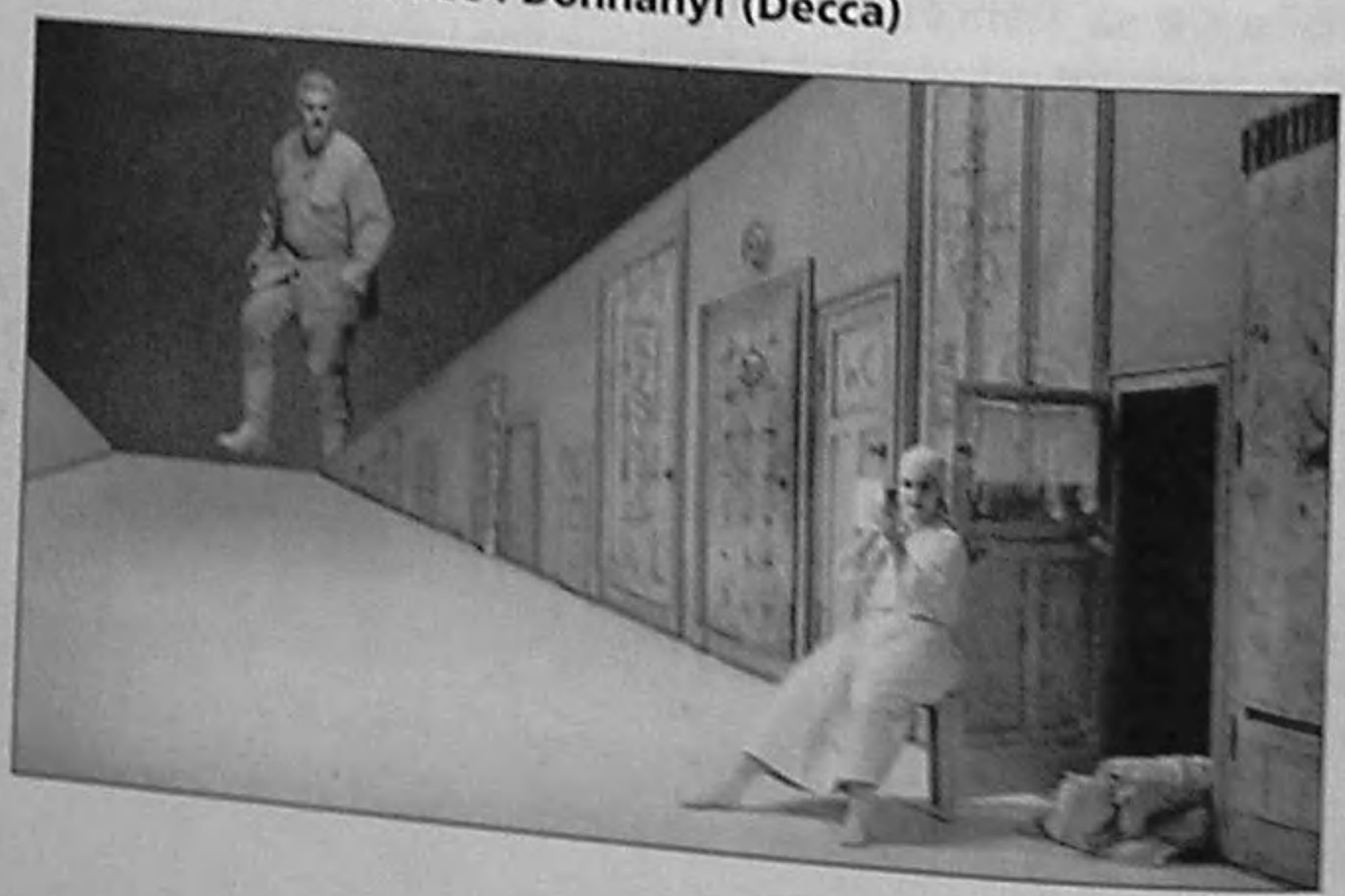
## Wozzeck

Berlin 1925, livret tiré de la pièce *Woyzeck* de Georg Büchner

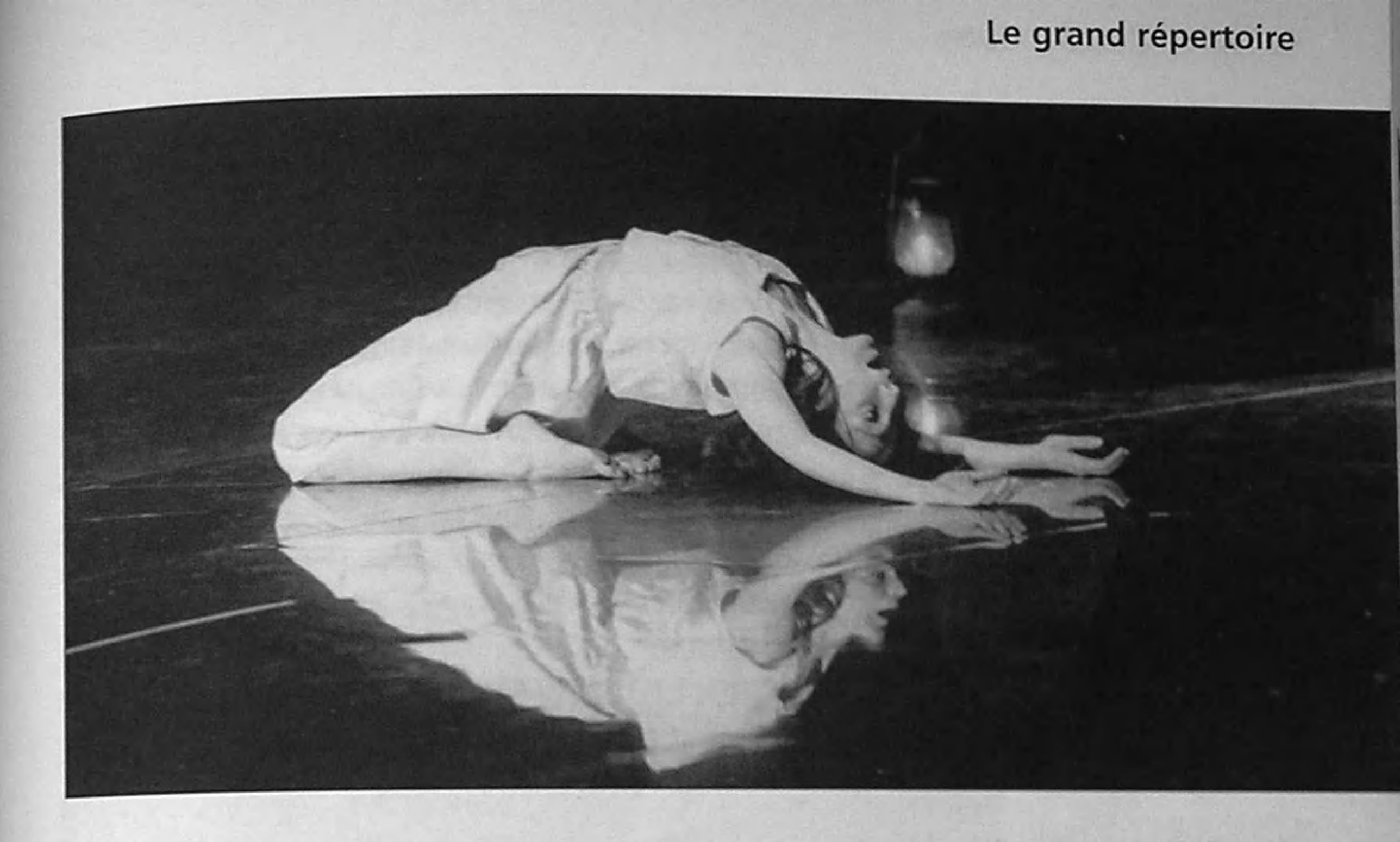
**Sujet :** Humilié par son Capitaine (t), exploité par un Médecin (b), le soldat Wozzeck (bar) a des visions. Lorsqu'il comprend que Marie (s), à laquelle il a fait un gosse, le trompe avec le plastronnant Tambour-Major (t), il la tue puis se noie dans un lac éclairé par une sanglante lune. 3 actes, 1 h. 30

**Signes particuliers :** Cet ouvrage-clé de l'expressionnisme est caractéristique d'Alban Berg, qui construit la forme la plus rigoureuse (changez une note, vous ruinez le savant édifice) tout en atteignant à une exceptionnelle qualité d'émotion. Réordonnant la pièce-puzzle de Büchner, il en tire une construction impaire : trois fois cinq scènes, chacune adoptant une forme ancienne (rhapsodie, passacaille, inventions...). Le langage est atonal, mais non sans motifs caractéristiques. Il n'est pas non plus dénué de lyrisme, d'autant que Berg utilise toute la gamme de l'expression vocale, du chant au cri.

**Version recommandée : Dohnanyi (Decca)**



Wozzeck, mise en scène d'Achim Freyer, Théâtre de la Monnaie, Bruxelles 1995. Johan Jacobs.



Teresa Stratas (Lulu), mise en scène de Patrice Chéreau, Palais Garnier, Paris 1979.
Colette Masson/Enguerand.

## Lulu

Zurich 1937 et Paris 1979, livret tiré de *L'Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore* de Frank Wedekind

**Sujet :** Prototype de la mante religieuse, l'insaisissable Lulu (s) provoque la perte de tous les hommes qui la désirent : après la mort du Professeur de Médecine (rôle muet) et du Peintre (t), son protecteur le Dr Schön (bar) l'épouse et lui assure une vie de luxe. Elle le tuera cependant, avant d'entraîner Alwa (t) et la Comtesse Geschwitz (ms) dans sa déchéance. Devenue putain, Lulu se fait égorger par Jack l'Éventreur. 3 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** La date de création est double parce que Berg est mort avant d'avoir terminé le troisième acte. Pendant plusieurs décennies, on a représenté l'ouvrage en remplaçant la partie manquante par la *Lulu-Suite* qui puise dans des passages de l'opéra. Il fallut attendre la mort de la veuve Berg pour que Friedrich Cehra puisse compléter ce troisième acte d'après les esquisses laissées par le compositeur. Cette *Lulu* intégrale fut créée à Paris en 1979 et c'est elle qui fait foi désormais. Si *Wozzeck* optait pour une forme impaire, *Lulu* adopte une structure binaire, plus exactement une forme « en arche » avec un film-interlude en guise de clef de voûte. Sa symétrie s'accorde tout naturellement à l'histoire de l'ascension sociale puis du déclin du personnage central, destiné à un soprano léger aux étourdissantes agilités. La texture intègre des séries dodécaphoniques (mélodies composées des douze sons de la gamme chromatique) et s'avère plus déliquescente et sensuelle que celle de *Wozzeck*.

**Version recommandée : Boulez (Deutsche Grammophon)**

CENTRE CULTUREL FRANÇAIS DE MOSCOU
Médiathèque

# Berio, Luciano

De tous les compositeurs de sa génération (où l'on compte Nono, Stockhausen et Boulez, né comme lui en 1925), Berio est le plus fasciné par la voix humaine. Explorant les liens entre texte et musique, revisitant les grandes formes, exploitant toutes les possibilités d'expression vocale, il n'hésite pas à emprunter aux folklores (comme dans *Coro* ou *Folksongs*) et a composé plusieurs pièces pour sa femme, le soprano Cathy Berberian. On ne s'étonnera donc guère que sa production soit jalonnée d'opéras qui se posent chaque fois la question de leur propre justification : *Opera* (1970), *La Vera storia* (1982), *Outis* (1998), *Cronaca del luogo* (1999) et ce *Re in ascolto* régulièrement programmé.

Penelope Walmsley-Clark (soprano I) Graham Clark (le metteur en scène) et Donald McIntyre (Prospéro), mise en scène de Graham Vick, Opéra Bastille, Paris 1991. Opéra National de Paris/ Moatti-Kleinefenn.

## Un Roi à l'écoute (Un Re in ascolto)

Salzbourg 1984, livret d'Italo Calvino

**Sujet :** Un directeur d'opéra nommé Prospéro (bar) entend depuis son bureau une répétition de *La Tempête* de Shakespeare qui se déroule sur scène, mais il écoute aussi ses rêves et délire entre deux auditions. Il mourra seul sur le plateau vide. 2 parties, 1 h. 30

**Signes particuliers :** Mêlant au texte de Calvino (lui-même inspiré de Roland Barthes) des fragments de *La Tempête* shakespearienne et de différents textes qui commentent cette pièce, Berio tente de faire jaillir son ouvrage d'une pensée musicale. L'argument illustre la quête désespérée d'un théâtre musical moderne : texte, partition et réalité scénique semblent réunis par hasard, or c'est la logique du rêve qui donne sens à leur rencontre. « Je veux que cette œuvre soit aussi expressive qu'un visage humain », déclarait le compositeur.

**Version recommandée : Maazel (Sony)**

# Berlioz, Hector

Après Rameau, avant Debussy, encore un Français inclassable. Né à La Côte-Saint-André en 1803, mort à Paris en 1869, Berlioz est le plus audacieux des compositeurs romantiques : ses œuvres adoptent des formes inédites, qui semblent issues d'une imagination mégalomane. Mais son style demeure inimitable dans les accents élégiaques et la puissance évocatrice, d'autant que Berlioz était aussi un orchestrateur de génie. Devenu compositeur à force de ténacité, critique musical pour gagner sa vie et personnage officiel après d'incessants efforts, le divin Hector n'a jamais renié son originalité. En dehors des deux incontournables présentés ci-dessous, le berliozien patenté ne saurait négliger *Benvenuto Cellini* (1838) ou *Béatrice et Bénédict* (1862) qui renferment des pages enchanteresses. « Tout, avec Berlioz, devient drame. » Paul Dukas *dixit*.

## La Damnation de Faust

Paris 1846, livret du compositeur

**Sujet :** De retour de rêverie sur les plateaux de Hongrie, le docteur Faust (t) décide de mettre fin à ses jours. Méphistophélès (b) surgit alors et lui propose de le suivre dans une taverne de Leipzig puis dans un rêve où la jeune Marguerite (ms) lui apparaît. Idylle. Puis abandon. Faust se voit précipité dans un enfer dantesque, tandis que Marguerite entre au Paradis. 4 parties, 2 h.

**Signes particuliers :** Ceci n'est pas tout à fait un opéra. « Légende dramatique » écrite par Berlioz sur la base de huit scènes du *Faust* de Goethe traduit par Nerval qu'il avait composées dans sa jeunesse, *La Damnation de Faust* forme une fresque à trois personnages et d'importantes masses chorales. Elle déborde la salle de concert au point de se trouver souvent représentée sur scène. Son souffle est indéniable et la partition aligne les épisodes grandioses (la Marche hongroise, la Course à l'abîme), les chœurs évocateurs (cantique de Pâques, chant des Sylphes, hymne paradisiaque...) ainsi que les airs les plus entêtants, notamment la Romance de Marguerite.

**Version recommandée : Munch (RCA)**

Faust signe le pacte. D'après la gravure d'Engelberg Seibertz. D.R.

## Les Troyens

Paris 1867, livret du compositeur

***La Prise de Troie :*** Après dix ans d'un siège sans merci, les habitants de Troie se croient délivrés des Grecs et, n'écoutant pas Cassandre (ms), font entrer un mystérieux cheval de bois laissé sur le rivage... C'était une ruse des Grecs, qui prennent la ville d'assaut. Dans Troie mise à sac, Cassandre provoque un suicide collectif. Seul Enée (t) et ses compagnons parviennent à s'enfuir. 2 actes, 1 h. 45

***Les Troyens à Carthage :*** La mer porte Enée sur les rives de Carthage où fleurit une civilisation emmenée par la reine Didon (ms). La souveraine et l'aventurier tombent éperdument amoureux l'un de l'autre. Mais les dieux ordonnent qu'Enée poursuive son errance afin de fonder l'Italie. Il abandonne Didon. Elle se donne la mort. 3 actes 2 h. 30

**Signes particuliers :** Berlioz rêva longtemps de ces *Troyens* qui devaient lui permettre de conjuguer Virgile pour la thématique et Shakespeare pour le ton. Mais cette œuvre ambitieuse, à la fois révérence à Gluck et synthèse des fulgurances berlioziennes destinée à des chanteurs de format, ne fut pas créée intégralement du vivant de son auteur. Paris dut même attendre 1990 (!) avant de pouvoir découvrir *Les Troyens* en version intégrale. La chose est infiniment regrettable, car la partition renferme un souffle et une imagination musicale débordants. Elle est semblable à un marbre qui s'anime pour mieux émouvoir.

**Version recommandée : Davis (Philips)**

La mise en scène de Herbert Wernicke, Festival de Salzbourg, été 2000.
Salzburger Festspiele/David Baltzer.

# Bizet, Georges

Né en 1838 et mort en 1875, Bizet restera pour l'éternité le compositeur de *Carmen*, alors même que ce coup de génie fut précédé de huit opéras et plusieurs inachevés. Si *Djamileh* (1872) fait partie des pièces pour collectionneurs, *Les Pêcheurs de Perles* (1863) et *La Jolie fille de Perth* (1867) connaissent parfois les honneurs d'une reprise – où l'on découvre une musique déjà débordante de sensualité tout en conservant cette clarté de texture issue des modèles que furent Mozart, Rossini et Gounod.

## Carmen (!)

Paris 1875, livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy

**Sujet :** Le brigadier Don José (t) est frappé au cœur par la bohémienne Carmen (ms). Pour lui épargner la prison, il se laisse dégrader. Et pour la suivre, il oublie sa fiancée Micaëla (s), déserte et s'adonne à la contrebande. Mais Carmen est un oiseau rebelle qui n'a jamais connu de loi : lassée de la jalousie de José, elle s'éprend du toréador Escamillo (bar). Pendant une corrida, Don José la tue. 4 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** *Carmen* n'est pas seulement un alignement de tubes tous plus connus les uns que les autres (air du Toréador, air de la Fleur, Séguedille, Habanera...). C'est aussi le chef-d'œuvre de son auteur qui y a mis toute sa science des coloris et de la mélodie, son sens dramatique aigu. À sa création, cet opéra-comique au final étonnamment sanglant fit un four retentissant. Bizet devait mourir quelques semaines plus tard. À noter que les dialogues de la version originale sont parfois remplacés par des récitatifs d'Ernest Guiraud.

**Version recommandée :**
**Solti (Decca)**

Hélène Delavault (Carmen) et Laurence Dale (Don José), mise en scène de Peter Brook. Bernand.

# Britten, Benjamin

Depuis Purcell, la belle Albion n'a guère engendré de compositeur aussi reconnu internationalement que Benjamin Britten. Né en 1913, mort en 1976, abordant tous les genres, très concerné par les questions de pédagogie musicale et auteur de 17 opéras prisés, Britten joua un rôle actif dans la vie musicale anglaise de l'après-guerre. Il effectua aussi le tour de force de devenir le musicien officiel de la Grande-Bretagne royale tout en assumant ouvertement son homosexualité, dont il a fait le thème sous-jacent de plusieurs ouvrages. Britten avait le don pour trouver des sujets et des librettistes de talent. En dehors des œuvres présentées ci-dessous, on ne négligera ni *Albert Herring* (1947) d'après Maupassant, ni *Mort à Venise* (1974) d'après Thomas Mann, ni encore *Faisons un opéra !* (1949), parfaite introduction à l'art lyrique pour les jeunes mélomanes lassés du Gameboy.

Jon Vickers (Peter Grimes). Coll. Decca.

## Peter Grimes

Londres 1945, livret de Montagu Slater

**Sujet :** Dans un petit village de pêcheurs, les rumeurs vont bon train. Le solitaire Peter Grimes (t) a encore causé la mort d'un de ses apprentis. C'est sans doute qu'il les violente. La veuve Ellen Orford (s) a beau prendre la défense du renégat, la vindicte collective aura raison de lui. Un prologue et 3 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Depuis sa création, *Peter Grimes* connaît un succès mondial qui ne s'est jamais démenti. C'est que Britten use ici d'un langage subtilement émotionnel, coulant les différents idiomes post-romantiques en une synthèse personnelle. Et si ce drame du marginal (thème fondamental chez Britten) est de type naturaliste, son traitement ménage des instants d'une poésie intense et désespérée, tels le quatuor des femmes, l'air d'Ellen « *Embroidery* » et le monologue final de Grimes, hanté par de lancinants cris du chœur.

**Version recommandée : Davis (Philips)**

## Billy Budd

Londres 1951, livret de E. M. Forster et Eric Crozier

**Sujet :** Le Capitaine Vere (t) se souvient : sur un navire de guerre, en 1797, le jeune marin Billy Budd (bar) suscite l'admiration de tous. Seul Claggart (b), le maître d'armes, nourrit une sourde haine contre cet ange tombé des cieux. Il l'accuse de mutinerie et finit par avoir sa peau. 2 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Avec ses puissantes masses chorales et ses scènes intenses, *Billy Budd* retrace l'affrontement métaphysique entre le bien

et le mal, ce dernier triomphant de la beauté et de l'innocence. C'est aussi l'opéra le plus *gay* du répertoire. Parce qu'E. M. Forster en a signé le livret (d'après une ambiguë nouvelle de Melville) ; parce que ce huis clos marin ne comprend pas un seul rôle de femme ; mais aussi parce que la haine de Claggart pour Billy semble découler d'un penchant non assumé… Ajoutez à cela que le rôle de Vere a été créé, comme la plupart des parties de ténor chez Britten, par Peter Pears, artiste considérable et compagnon du compositeur.
**Version recommandée : Britten (Decca)**

Raina Kabaivanska (la Gouvernante) et Matthew Long (Miles), Teatro Regio, Turin 1995. Davide Peterle.

## Le Tour d'écrou
### (The Turn of the Screw)

Venise 1954, livret de Myfanwy Piper
**Sujet :** Une Gouvernante (s) doit s'occuper de deux enfants laissés seuls dans un manoir avec leur nurse (ms). Elle ne tarde pas à s'apercevoir que les bambins sont hantés par les fantômes des précédents domestiques. À moins que ce ne soit une pure hallucination de sa part… Un prologue et 2 actes, 2 h.
**Signes particuliers :** C'est le plus troublant des opéras de chambre que Britten a écrit pour son English Opera Group. Reprenant l'argument d'une perverse nouvelle de Henry James, l'œuvre distille un malaise de plus en plus profond, accentué par les irisations du petit orchestre et l'utilisation de deux voix d'enfants.
**Version recommandée : Britten (Decca)**

## Le Songe d'une nuit d'été (A Midsummer Night's Dream)

Aldeburgh 1960, livret d'après la pièce de Shakespeare
**Sujet :** Dans une forêt près d'Athènes, deux couples se font et se défont, des artisans viennent répéter une pièce tragi-comique et la reine des fées Tytania (s) se dispute avec son époux Obéron (ct) durant la nuit ensorcelée de la Saint-Jean. Au petit matin, après moult chassés-croisés, les couples recomposés se marieront et assisteront à la triomphale représentation des artisans. 3 actes, 2 h. 30
**Signes particuliers :** Réussissant une nouvelle fois des alliages de timbres inouïs et une construction musicale d'une inventive rigueur, Britten traduit bien le foisonnement fantastique de la pièce de Shakespeare, qu'il a habilement redécoupée. À noter que le rôle d'Obéron fut taillé sur mesure pour le contre-ténor Alfred Deller et que les elfes adoptent les voix cristallines d'un chœur d'enfants.
**Version recommandée : Britten (Decca)**

# Chostakovitch, Dimitri

L'un des géants du XX^e siècle, mais un géant aux pieds d'argile. Musicien officiel du régime soviétique, Chostakovitch fut plus d'une fois rappelé à l'ordre car sa curiosité insatiable l'amenait à écrire des partitions pas toujours assez simplistes pour l'édification des masses communistes. Après son coup de génie du *Nez* (1928), opéra d'après la nouvelle de Gogol, *Lady Macbeth de Mzensk* demeure, aux côtés de ses 15 symphonies et de ses 15 quatuors à cordes, une de ses œuvres les plus essentielles.

## Lady Macbeth de Mzensk (Ledi Makbet Mzenskowo ujesda)

Léningrad 1934, livret du compositeur et d'Alexandre Preis

**Sujet :** Belle mais sans dot, Katerina (s) épouse Zinovy Ismaïlov (t), riche marchand qu'elle trompe avec le commis Sergueï (t). Mais son beau-père Boris (b) surprend le couple adultère. Elle l'empoisonne. Puis tue son mari pour convoler avec son amant. Ils sont arrêtés et déportés. Quand Sergueï tourne ses regards vers une autre, Katerina précipite sa rivale dans un fleuve et plonge avec elle. 4 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Prononcez « Mjensk » et sachez que la destinée de ce chef-d'œuvre retrace à elle seule le caractère conflictuel des relations de Chostakovitch avec le parti communiste. À sa création, *Lady Macbeth de Mzensk* enthousiasme son public. Deux ans plus tard, un article anonyme paraît dans la *Pravda* pour dénoncer la dégénérescence de l'ouvrage qui n'avait guère plu au camarade Staline. Chostakovitch devient « l'ennemi du peuple » et l'œuvre est interdite. On ressortira la partition des tiroirs après la mort du dictateur, dans une version adoucie portant le titre *Katerina Ismaïlova* (1963). Mais à mesure que s'effondrait l'empire soviétique, le sulfureux original a regagné les faveurs du monde entier.

**Version recommandée : Rostropovitch (EMI)**

La mise en scène d'André Engel, Opéra Bastille, Paris 1992.
Opéra National de Paris/ Moatti-Kleinefenn.

# Debussy, Claude

Auteur d'un opéra de jeunesse inachevé (*Rodrigue et Chimène*), d'un « mystère » sur un texte de D'Annunzio (*Le Martyre de Saint Sébastien*) et d'esquisses d'après Edgar Allan Poe (*La Chute de la maison Usher*), Debussy reste avant tout le compositeur de *Pelléas et Mélisande*, ouvrage marginal et révolutionnaire qui se situe au cœur de son œuvre. Avant, il y a ses mélodies, ses premières pièces pour piano et le fameux *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Après, il y a les grands ballets symphoniques et les *Préludes* où Debussy réinvente la notion de forme, en donnant à la couleur une fonction structurante, et de langage, qu'il enrichit d'harmonies inspirées par les musiques extra-européennes. Contemporain du tournant du siècle (car né en 1862 et mort en 1918), il est un des pères de la modernité en musique, dont l'influence sur le XX^e siècle apparaît aussi décisive que celle de Schoenberg et Stravinsky.

## Pelléas et Mélisande

Paris 1902, livret de Maurice Maeterlinck

**Sujet :** Perdu dans la forêt, le Prince Golaud (bar) rencontre « une petite fille qui pleure au bord de l'eau ». Il l'épouse et la ramène dans le vieillissant royaume d'Allemonde. Mais cette Mélisande (s) aux longs cheveux et au regard triste suscite le trouble de Pelléas (bar ou t), le demi-frère de Golaud. Ils s'aimeront à demi-mots, mourront à mi-voix. Et Golaud se consumera de ne pouvoir saisir « la vérité ». 5 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Êtes-vous « pelléastre » ? Pour le savoir, il suffit d'écouter cet opéra sublime : soit vous trouvez ridicule cette quincaillerie symboliste, soit vous succombez à sa magie. Et donc vous en êtes. Debussy a imaginé une musique de silence et d'immobilité pour le drame symboliste de Maeterlinck. Composé en dix ans, enfin représenté en 1902, *Pelléas* constitua un séisme dans le monde musical parce que ses lignes vocales délaissaient le lyrisme autosuffisant de l'opéra italien comme la déclamation wagnérienne pour trouver un entre-deux modelé sur la langue française. Les mots dictent à la partition ses rythmes et ses couleurs, l'orchestre les soutient discrètement à l'aide de thèmes mélodiques et de timbres évocateurs, avant de s'épancher dans des interludes que Debussy ajouta à la dernière minute afin de permettre des changements de décor entre les scènes. Loin de révéler ce que les mots si simples de Maeterlinck recouvrent, l'orchestre en magnifie le mystère, personnifié par l'impénétrable Mélisande.

**Version recommandée : Karajan (EMI)**

Mary Garden, créatrice du rôle de Mélisande en 1902. Photo B.N..

# Delibes, Léo

Répétiteur au Théâtre lyrique, puis compositeur d'opérettes, de ballets et enfin d'opéras-comiques, Delibes (1836-1891) instille sa délicatesse mélodique et son orientalisme charmeur dans la tradition. Il est passé à la postérité comme l'auteur des ballets *Sylvia* et *Coppelia*, ainsi que pour *Lakmé*.

## Lakmé

Paris 1883, livret d'Edmond Gondinet et Philippe Gille

**Sujet :** Dans l'Inde coloniale, l'officier anglais Gérald (t) a violé les terres du prêtre brahmane Nilankantha (bar-b). Là, il a surpris Lakmé, fille du brahmane (s). Tous deux sont tombés amoureux l'un de l'autre. Mais pour sauver le jeune homme du fanatisme de son père, Lakmé mourra en mangeant une fleur mortifère. 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Immortalisée par son vocalisant « Air de clochettes » et un duo de voix de femmes qui a fait le bonheur des publicitaires, *Lakmé* oppose aux légèretés d'opéra-comique caractérisant les personnages anglais un orientalisme en très beau toc. Où il apparaît que Delibes savait déployer des harmonies habiles et une belle inspiration mélodique. De Mado Robin à Natalie Dessay, le rôle-titre a permis à tous les sopranos coloratures français de s'illustrer.

**Version recommandée : Plasson (EMI)**

Natalie Dessay (Lakmé), mise en scène de Gilbert Blin, Opéra-Comique, Paris 1995.
Jacques Moatti.

# Donizetti, Gaetano

Le plus prolixe des compositeurs de la triade belcantiste (Rossini-Bellini-Donizetti) est né en 1797 et il a pondu près de… 70 ouvrages ! La plupart repose aujourd'hui dans des bibliothèques, même si la renaissance du *bel canto* a permis de renouer avec *Maria Stuarda, Roberto Devereux, Anna Bolena, Lucrezia Borgia* ou *Linda di Chamounix*. Moins déjanté que Rossini, plus grandiloquent que Bellini, Donizetti était un vrai caméléon, capable de ficeler des opéras *buffa* (*Don Pasquale*), des mélodrames romantiques (*Lucia*), des opéras-comiques en français (*La Fille du régiment*) ou de grands opéras à la Meyerbeer (*La Favorite*). Au moment de sa mort en 1848, le *bel canto* vit son crépuscule et Verdi est prêt à reprendre le flambeau…

## L'Élixir d'amour (L'Elisir d'amore)

Milan 1832, livret de Felice Romani

**Sujet :** Nemorino (t) est amoureux d'Adina (s). Elle lui préfère le bellâtre Belcore (bar). Le brave garçon achète donc un élixir que lui vante le charlatan Dulcamara (b) – il s'agit en réalité d'un vin de Bordeaux qui désinhibe le jeune homme… Et lui permet de conquérir la fière Adina. 2 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** D'après un opéra-comique français imaginé par Eugène Scribe, *L'Élixir d'amour* est une chaste bluette qui ferait une bonne comédie américaine au cinéma. D'autant qu'il renferme des pages parmi les mieux tournées de Donizetti : « *Una furtiva lagrima* » demeure le passage obligé de tout *tenorino* qui se respecte.

**Version recommandée : Pidò (Decca)**

Dessin de Davéria pour LA FIANCÉE DE LAMMERMOOR. Coll. ASO.

## Lucia di Lammermoor

Naples 1835, livret de Salvatore Cammarano

**Sujet :** Dans une Écosse à la Walter Scott, Lucia (s) aime Edgardo (t), membre d'un clan ennemi. Le frère de la jeune fille, Enrico (bar), n'en veut rien savoir et l'oblige à épouser Arturo (t). Prise de démence, elle tue son mari pendant leur nuit de noces. 3 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers :** Triomphe du *bel canto* romantique, *Lucia* doit sa renommée à une image associée à sa grande scène de bravoure. Celle où l'héroïne de Walter Scott, sortant de sa chambre nuptiale avec une robe virginale couverte de sang, se lance dans une longue scène de folie aux agilités hallucinantes, cheval de bataille de tout soprano possédant les aigus de ce rôle meurtrier. À signaler aussi le fameux sextuor du deuxième acte, celui qui bouleverse Emma Bovary dans le roman de Flaubert…

**Version recommandée : Karajan 1955 (EMI)**

### Don Pasquale

Paris 1843, livret de Giacomo Ruffini

**Sujet :** Canevas traditionnel mettant en scène un vieux barbon célibataire (Don Pasquale – bar) qui interdit à son neveu (Ernesto – t) d'épouser une ingénue (Norina – s). Ladite ingénue entreprend alors Don Pasquale sous un pseudonyme, conclut avec lui un mariage bidon, puis s'ingénie à jouer les mégères… Le barbon s'en débarrasse alors en la mariant à Ernesto ! 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** C'est l'un des derniers chefs-d'œuvre de l'opéra *buffa*. Donizetti s'y montre en verve sur un sujet remontant au dramaturge anglais Ben Jonson, que Strauss reprendra à son tour dans sa *Femme silencieuse*. Son économie dramatique et sa faconde présentent Donizetti sous son meilleur jour. *Don Pasquale* fut son ultime succès.

**Version recommandée : Muti (EMI)**

## Dvořák, Antonín

On connaît surtout Dvořák (1841-1904) pour ses œuvres symphoniques qui présentent une synthèse personnelle d'influences germaniques (Wagner, Brahms) et d'éléments propres à ses origines tchèques. On sait moins que sa production lyrique compte une dizaine de titres, parmi lesquels l'impressionnant *Dimitri* (1882) qui commence où s'arrête *Boris Godounov* de Moussorgsky. Mais un seul de ses opéras, ô combien adorable, s'est imposé dans le monde entier.

Hildegard Behrens (Rusalka). Oda Sternberg.

### Roussalka (Rusalka)

Prague 1901, livret de Jaroslav Kvapil

**Sujet :** Cousine de la petite sirène, Roussalka (s) est une nymphe des eaux qui rêve de devenir humaine afin d'épouser un Prince (t). La sorcière Jezibaba (c) exauce son vœu. Faite femme, Roussalka doit rester muette. Le Prince sera d'autant plus facilement détourné d'elle par une princesse étrangère. L'ondine retourne alors se donner la mort dans son lac, en même temps que son Prince repenti. 3 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Si l'ouvrage dans son ensemble est scandaleusement peu programmé, la romance « à la lune » figure dans tout récital de soprano lyrique digne de ce nom. Enchanteresse, cette page radieuse et poétique n'est néanmoins pas seule dans cette superbe partition où dansent les dryades et où marmonne une sorcière pittoresque. Il est non moins indéniable qu'après un premier acte magique, les deux suivants accusent une légère baisse d'inspiration.

**Version recommandée : Mackerras (Decca)**

# Gershwin, Georges

Le trop court destin de Gershwin est semblable à celui de plusieurs autres compositeurs à succès du répertoire dit « léger ». Né à Brooklyn en 1889 dans une famille modeste d'origine russe, le compositeur découvre sa vocation tardivement. Ses talents de pianiste improvisateur lui permettent de laisser s'épanouir ses dons de mélodiste dans des comédies musicales bientôt courues et au gré de 500 chansons qu'il compose sur des paroles de son frère Ira. Reconnu et fêté dans le monde du *musical*, Gershwin aspire pourtant à une reconnaissance dans le domaine de la musique « sérieuse ». D'où l'ambition de ses œuvres « symphoniques » (*Rhapsody in blue* et *Un Américain à Paris*) ainsi que de son unique opéra, ultime chef-d'œuvre créé deux ans avant sa mort en 1937.

## Porgy and Bess

Boston 1935, livret de Du Bose Heyward et Ira Gershwin

**Sujet :** Dans le quartier noir de Charleston en Caroline du Sud, l'infirme Porgy (bar) noue une idylle avec Bess (s). Il ira jusqu'à tuer Crown (b) qui la malmenait, mais Bess partira finalement à New York au bras du trafiquant de drogue Sporting Life (t). 3 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Reprenant l'argument d'une pièce à succès de Heyward, Gershwin écrit avec *Porgy and Bess* l'opéra américain par excellence. Parfois repris à Broadway, l'ouvrage n'est pas pour autant une comédie musicale : si sa partition emprunte certains rythmes et couleurs aux musiques noires (jazz ou *negro-spiritual*), c'est avec un lyrisme réclamant de grandes voix et dans une structure musicale continue, où s'inscrivent des airs passés à la postérité : « *Summertime* », « *My man's gone now* », « *Bess, you is my woman now* » ou « *It ain't necessarily so* ».

**Version recommandée : Rattle (EMI)**

Wilhelmenia Fernandez (Bess) et Donnie Ray Albert (Porgy), Palais des Congrès, Paris 1978.
Colette Masson/Kipa.

# Giordano, Umberto

Cadet de Leoncavallo et Mascagni, Giordano illustre tout aussi bien le courant vériste par le choix de sujets volontiers historiques et mélodramatiques pour produire des opéras au fort pouvoir émotionnel. Né en 1867, décédé en 1948, il enjambe le siècle en laissant une douzaine d'ouvrages dont plusieurs ont été créés par Toscanini lui-même. Un seul s'est rapidement imposé dans le monde entier : *Andrea Chénier*, tandis que *Fedora* a effectué son retour en force depuis une dizaine d'années.

## André Chénier (Andrea Chénier)

Milan 1896, livret de Luigi Illica

**Sujet :** Alors que gronde la Révolution, le poète André Chénier (t) rencontre Madeleine de Coigny (s) dont le serviteur Gérard (bar) est amoureux. Quelques années plus tard, sous la Terreur, Gérard fait envoyer Chénier à la guillotine par jalousie. Madeleine se joint à lui au moment de mourir. 4 tableaux, 2 h.

**Signes particuliers :** L'éternel triangle soprano-ténor-baryton prend cette fois prétexte de la Révolution française pour s'entre-déchirer. Giordano a confié à chacun un air de bravoure modelé par une expressivité surexposée et un indéniable souffle orchestral. L'air de Madeleine tient sans doute le haut du pavé : cette « *Mamma morta* » désespérée possède un effet lacrymal que beaucoup de cinéphiles ont eu l'heur d'expérimenter dans une scène-clé de *Philadelphia*.

**Enregistrement recommandé : Levine (RCA)**

## Fedora

Milan 1898, livret d'Arturo Colautti

**Sujet :** Un vrai *thriller* lyrique. La princesse Fedora Romazoff (s) recherche l'assassin de son fiancé Vladimir. Elle le trouve en la personne du comte Boris Ipanoff (t), le séduit séance tenante et le dénonce à la police tsariste. Elle apprend plus tard que Vladimir la trompait avec la femme d'Ipanoff. Réfugiés en Suisse, Fedora et Boris s'aiment passionnément, mais il est trop tard… 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** *Fedora* bénéficie d'une partition subtile, riche d'atmosphères et de suspense, avec son lot de passages brillants dont le fameux « *Amor ti vieta* ». Ses situations tortueuses et mélodramatiques proviennent de la pièce qui a servi de modèle et que Victorien Sardou avait taillée aux mesures de Sarah Bernhardt. Pour dire la vérité, *Fedora* est en passe de sortir du cercle des raretés : depuis que plusieurs chanteurs d'envergure (Domingo, Carreras, Freni, Baltsa…) l'ont inscrit à leur répertoire, l'ouvrage a été mis à l'affiche des plus grandes maisons. De l'influence des stars sur le destin des œuvres…

**Version recommandée : Gardelli (Decca)**

# Gluck, Christoph Willibald

Accusé d'amateurisme par les uns, adoré par les autres, Gluck a profondément marqué l'histoire de l'art lyrique. L'évolution de son style se devine dans ses pérégrinations à travers l'Europe. Né en 1714, originaire de Bohême, il étudie en Italie et écrit ses vingt premiers opéras dans le style *serio* le plus standard. Dès 1754, il s'établit à Vienne où il se frotte à l'opéra-comique français. Là, il rencontre le poète Calzabigi avec qui il entreprend une réforme de l'opéra inaugurée par *Orfeo ed Euridice* en 1762. Il en parachève les principes en intégrant les particularismes français dès 1773, date de son arrivée à Paris où son ancienne élève Marie-Antoinette l'a mandé. Là, il déclenche les polémiques d'usage et écrit ses chefs-d'œuvre. Il meurt à Vienne en 1787. On a peine à imaginer les émotions violentes que suscitaient ses ouvrages, mais il suffira de dire que Beethoven, Berlioz, et Wagner le vénéraient. Aujourd'hui, une nouvelle génération de chefs et de metteurs en scène s'efforce de montrer combien ses opéras brûlent de l'intérieur, loin du hiératisme dans lequel on a voulu les confiner au XIX$^{e}$ siècle. À ce propos, ne manquez pas sa rare et foisonnante *Armide* (1777).

Kathleen Ferrier (Orfeo), Covent Garden, Londres 1953.
Archives du Covent Garden.

## Orphée et Eurydice (Orfeo ed Euridice)

Vienne 1762, livret de Raniero di Calzabigi

**Sujet** : Même argument que *L'Orfeo* de Monteverdi, réduit à trois personnages : Orphée (ms), Eurydice (s) et l'Amour (s) qui, tel un *deus ex machina*, ressuscitera finalement Eurydice pour une fin heureuse. 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Devenue célèbre pour l'air délicat « *J'ai perdu mon Eurydice* », l'œuvre existe en plusieurs modèles. L'original est un opéra italien avec un castrat dans le rôle-titre (1763). Lors de son séjour parisien, Gluck adapta l'œuvre au goût français en confiant le rôle d'Orphée à une haute-contre (ténor aigu) et dopant les danses (1774). Au siècle suivant, Berlioz, grand admirateur de Gluck et de Pauline Viardot, en réalisa une version pour mezzo-soprano travesti (1859) que l'on confie parfois à... un baryton !

**Version « castrat » recommandée : Hänchen (Capriccio)**
**Version française recommandée : Rosbaud (Philips)**
**Version « Berlioz » recommandée : Gardiner (EMI)**

## Alceste

Vienne 1767, livret de Raniero di Calzabigi

**Sujet :** Admète (t) va mourir, mais son épouse Alceste (s) décide de descendre aux Enfers à sa place. Son cruel dilemme sera tranché par le vaillant Hercule (b). 3 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Le livret développe jusqu'à l'exaspération la situation tragique d'Alceste, tandis que la musique de Gluck atteint des sommets de noblesse torturée – de sorte que les deux principaux rôles réclament des artistes de grand format et de style châtié, des tragédiens authentiques. À noter que le compositeur révisa profondément l'ouvrage pour la scène parisienne. Et que la préface d'*Alceste* demeure célèbre puisque Gluck y expose les principes de sa réforme.

**Version recommandée : Baudo (Orfeo)**

Susan Graham (Iphigénie), mise en scène de Claus Guth, Festival de Salzbourg, été 2000.
Salzburger Festspiele/ Monika Rittershaus

## Iphigénie en Tauride

Paris 1779, livret de Nicolas François Guillard

**Sujet :** Afin de pouvoir faire voile sur Troie, Agamemnon a dû sacrifier sa fille Iphigénie (s). Mais celle-ci a été sauvée par la déesse Diane, qui a transporté la jeune femme sur les lointains rivages scythes afin d'en faire une prêtresse. Là, Iphigénie est contrainte d'immoler les étrangers importuns. Or voici que son frère Oreste (bar) débarque avec son ami Pylade (t). Sacrifiera, sacrifiera pas ? 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Quintessence de la réforme gluckiste, *Iphigénie en Tauride* est un drame aussi resserré qu'haletant, qui commence par un tempétueux prélude enchaîné à la première scène de l'opéra. Empli de visions et de cauchemars, son excellent livret accentue la dimension tragique d'une fable qui inspira aussi Euripide, Racine et Goethe. Gluck avait composé quelques années auparavant une *Iphigénie en Aulide* (1774) narrant l'épisode précédent.

**Version recommandée : Gardiner (Philips)**

# Gounod, Charles

Considéré comme le père de la mélodie française et le rénovateur de l'opéra hexagonal qu'il affranchit des modèles italiens et allemands, Gounod (1818-1893) marqua profondément le style de ses cadets Bizet, Fauré, Massenet et Ravel. Il est très « tendance » de taxer ses ouvrages de désuétude, mais c'est oublier qu'on les accusa de « lourdeur germanique » à leur création – ce qui, dans la France de l'époque, voulait simplement dire qu'ils étaient un peu plus élaborés que la moyenne. Aujourd'hui, bien rares sont les productions de *Sapho* (1851) ou même de *Mireille* (1864). Elles valent certainement mieux que le sempiternel *Ave Maria* de Gounod chanté de préférence lors des mariages, simple greffe d'une mélodie caoutchouteuse sur le premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Bach !

## Faust

Paris 1859, livret de Jules Barbier et Michel Carré

**Sujet :** Goethe par le petit bout de la lorgnette : le vieux docteur Faust (t) rêve de retrouver sa jeunesse. Le diabolique Méphisto (b) la lui rend en échange de son âme. « À moi les plaisirs, les jeunes maîtresses », s'écrie Faust. Il s'empresse de convoler avec Marguerite (s), qui rit de se voir si belle en ce miroir, mais il finira par l'abandonner à des cohortes célestes sur des accents saint-sulpiciens. 5 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Rendu mondialement célèbre par la Castafiore, *Faust* souffre d'un livret qui sent le Second Empire à plein nez. Mais sa veine musicale ne saurait être méprisée : on y trouve de grands moments, notamment la Sérénade de Méphisto, la Scène du jardin, l'attente de Marguerite et le trio final. *Faust* était, jusqu'au milieu du XX^e^ siècle, l'opéra le plus représenté de par le monde.

**Version recommandée : Plasson (EMI)**

Adelina Patti (Juliette) et Jean de Reszké (Roméo), Opéra de Paris, 1888. Dessin d'Adrien Marie. Coll. ASO.

## Roméo et Juliette

Paris 1867, livret de Jules Barbier et Michel Carré

**Sujet :** Roméo Capulet (t) aime Juliette Montaigu (s) malgré la haine que se vouent leurs deux familles. Suite à un enchaînement de malentendus et de coïncidences tragiques, ils mourront dans les bras l'un de l'autre. 5 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Les amants de Vérone ont inspiré, entre autres, Bellini, Berlioz et Prokofiev. Gounod n'échappe pas aux canons esthétiques prisés par ses contemporains (fêtes pompiéristes, invocations bigotes) mais il déploie le meilleur de son inspiration au gré des quatre duos d'amour qui jalonnent cette œuvre tendre et sincère.

**Version recommandée : Plasson 1998 (EMI)**

# Haendel, Georg Friedrich

Allemand naturalisé anglais, Haendel est né à Halle en 1685. Il n'a pas tardé à devenir l'un des artistes les plus cosmopolites du XVIII^e siècle, capable de manier les styles européens avec brio. Il se fait la main à Hambourg, haut lieu lyrique où il compose ses premiers opéras, puis il effectue son « voyage en Italie », étape décisive dans la constitution de son style. De sorte qu'à son arrivée à Londres en 1710, il n'a rien de plus pressant que de faire goûter l'opéra *seria* au public anglais. Pari réussi avec *Rinaldo* (1711). Dès lors et pendant une trentaine d'années, Haendel va vouer la majeure partie de son temps à la muse lyrique. Il dirige l'Académie royale de Musique installée dans le King's Theater de 1719 à 1734, date à laquelle il doit finalement s'incliner devant le succès d'une troupe rivale. Il se réfugie alors dans le Théâtre du Covent Garden et ses ouvrages surenchérissent de splendeur. Mais peu à peu le Saxon abandonne l'opéra italien pour se consacrer aux oratorios bibliques en anglais. Bien que destinés au concert, ceux-ci lui permettent de donner toute la mesure de son génie dramatique. À sa mort en 1759, Haendel laisse une quarantaine d'opéras, mais il faudra attendre les premières décennies du XX^e siècle pour que l'on en redécouvre les beautés. Si les ouvrages suivants se sont imposés au monde entier, ils ne dispensent nullement de s'intéresser aux autres chefs-d'œuvre que sont *Rinaldo* (1711), *Rodelinda* (1725), *Orlando* (1733), *Hercules* (1745) et, dans le domaine de l'oratorio, *Samson* (1743), *Theodora* (1750) ou *Jephtha* (1752).

Jules César, mise en scène de Peter Sellars, Théâtre des Amandiers, Nanterre 1990.
Monique Rubinel/Enguerand.

## Jules César (Giulio Cesare in Egitto)

Londres 1724, livret de Nicola Haym

**Sujet :** Jules (ms) est venu en Égypte, il a vu Cléopâtre (s) dont il s'amourache et a vaincu son ennemi Ptolémée (ms), dont le comportement sadique a aussi attisé la haine de Cornelia (ms), veuve de Pompée, et de son fils Sextus (ms). 3 actes, 3 h. 30

**Signes particuliers :** Ce pulpeux opéra *seria* créé à Londres en 1724 distribue des airs brillantissimes à de nombreux personnages, sur un ton tragi-comique hérité de la tradition vénitienne. Son rôle-titre a été taillé sur mesure pour Il Senesino, l'un des plus célèbres castrats de son temps.

**Version recommandée : René Jacobs (Harmonia Mundi)**

ARIODANTE, mise en scène de Pier Luigi Pizzi, Théâtre des Champs-Elysées, Paris 1985. Marc Enguerand.

## Ariodante

Londres 1735, livret d'Antonio Salvi

**Sujet :** Ariodante (ms) est un heureux paladin : il pourra épouser Ginevra (s), fille du roi d'Écosse (b). Seulement voilà, l'infâme Polinesso (ms) profite de l'amour que lui porte la servante Dalinda (s) pour susciter un quiproquo. Croyant sa fiancée infidèle, Ariodante se jette dans les flots, tandis que la jeune fille est répudiée par son père. Mais tout finira pour le mieux. 3 actes, 3 h.

**Signes particuliers :** C'est le plus équilibré des opéras *seria* de Haendel, d'une économie dramatique remarquable jusque dans ses récitatifs. Le livret de Salvi a inspiré au compositeur saxon des pages virtuoses et déchirantes, où une certaine mélancolie pré-romantique transparaît sous un clair de lune propice à la rêverie. À l'air qui est peut-être le plus sublime *lamento* de l'histoire, « *Scherza infida* », répond l'air le plus jubilatoire : « *Dopo notte* ».

**Version recommandée : Marc Minkowski (Archiv)**

## Alcina

Londres 1735, livret d'après l'Arioste

**Sujet :** La magicienne Alcina (s) attire sur son île des chevaliers qu'elle transforme en arbres ou en rochers. Tombant dans son propre piège, elle se prend d'amour pour Ruggiero (ms). Lorsque la fiancée de celui-ci, Bradamante (ms), vient le chercher sous un habit masculin, Alcina voit son pouvoir défait. 3 actes, 3 h.

**Signes particuliers :** Malgré les tours et détours du livret, l'archétype de la magicienne prise dans ses propres rets (et dont Armide est le paradigme) se développe de manière magistrale dans huit airs sublimes, qui éclairent chacun une autre facette du personnage d'Alcina, à la fois lascif, amoureux, tragique et maléfique.

**Version recommandée : William Christie (Erato)**

Teresa Berganza (Ruggiero), Festival d'Aix, 1978. Bernand.

## Xerxès (Serse)

Londres 1738, livret de Niccolò Minato

**Sujet :** Xerxès (ms) est un drôle de roi qui aime chanter sous son arbre et courtiser Romilda (s), la fiancée de son frère Arsamène (ms), lequel est convoité par Atalante (s). Pour compliquer le tout, Xerxès a encore une fiancée officielle : Amastre (ms). Le chassé-croisé amoureux finira par la traditionnelle « fin heureuse ». 2 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers :** Cet opéra *seria* n'est pas catholique du tout : tendrement ironique, il tourne carrément au burlesque dans plusieurs scènes. C'est en tous cas une partition délicieuse, rendue célèbre par son premier air, le fameux « *Ombra mai fu* » qui a été enregistré par tous les chanteurs imaginables et même quelques trompettistes volubiles sous l'intitulé vague de « Largo de Haendel ».

**Version recommandée : McGegan (Deutsche Harmonia Mundi)**

## Sémélé (Semele)

Londres 1744, livret de William Congreve

**Sujet :** Sémélé (s) doit épouser Athamas (ct), mais elle en pince pour Jupiter (t) qui la fait enlever par un aigle. On se doute bien que Junon (ms), *first lady* folle de jalousie, ne l'entend pas de cette oreille. Elle échafaude un plan machiavélique afin que Sémélé réclame l'immortalité à son amant... et s'y brûle les ailes. 3 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Qu'est-ce donc que *Sémélé* ? Oratorio ? Opéra ? Haendel l'a créé en concert et il s'est bien gardé de lui accoler une étiquette. Mais sa musique et l'excellent livret de Congreve le disent avec éloquence : il s'agit d'un opéra, et des plus séduisants. Car il unit la légèreté coquette à la tendresse la plus profonde, et fait défiler une galerie de personnages tous plus ahurissants les uns que les autres. En témoignent les airs « *Hence, Iris hence away* », « *O sleep* », « *Where'er you walk* », « *Leave me loathsome light* » et « *Myself I shall adore* ».

**Version recommandée : Nelson (DGG)**

Janet Williams (Sémélé) et Patricia Spence (Junon), Festival Haendel de Halle, 1995. Gert Kiermeyer.

Kathleen Kuhlmann (Junon) et Rosemary Joshua (Sémélé), mise en scène de Robert Carsen, Festival d'Aix, 1996. Bernand.

# Janáček, Leoš

Atypique parcours que celui de ce fils d'instituteur né dans un village morave en 1854, ethnomusicologue allant recueillir des chants populaires dans les campagnes, fondateur d'une école d'orgue à Brno puis professeur de composition dans cette même ville dès 1919. Ses ouvrages importants, Janáček les écrit à partir de la cinquantaine. Ils pourraient cependant avoir été composés par un jeune homme, tant ils recèlent de passions exacerbées qu'une musique à fleur de peau, tendue et hyperexpressive, traduit pour le plus grand bonheur de notre épiderme. Le temps n'avait pas prise sur ce petit homme aux idées politiques progressistes, enivré d'un amour durable et platonique pour une belle Kamila au teint de tzigane (et de 38 ans sa cadette). On a coutume de parler de « réalisme poétique » à propos des opéras de Janáček. Mais à mesure que le compositeur prend de l'âge, ses ouvrages deviennent toujours plus fantasques jusqu'à *De la Maison des morts* d'après Dostoïevski, qu'il n'a pas le temps d'achever, la mort le fauchant en 1928. Solidement implantés sur les scènes du monde entier, ses opéras contiennent autant de feu et de couleurs que ceux de Puccini, dans un idiome très personnel. La grande innovation de Janáček (prononcez : « ïa-na-tchèk »), c'est d'avoir déduit sa musique de la langue parlée. Il lui arrivait ainsi de noter des inflexions entendues dans la rue afin d'en tirer de la matière pour ses opéras, son orchestre agité et volubile puisant dans les cellules générées par la langue tchèque. À découvrir toute affaire cessante.

## Jenufa (Její Pastorkyňa)

Brno 1904, livret du compositeur d'après Gabriela Preissová

**Sujet :** Fait divers dans la campagne morave : Laca (t) aime Jenufa (s) qui aime Števa (t), lequel a engrossé la jeune fille. Pour la sauver du déshonneur, sa belle-mère la Kostelnička (la Sacristine, s) va noyer l'enfant dans le lac gelé. Au printemps, on découvre le petit cadavre. La Sacristine se dénonce. 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Dans cette tragédie rurale inspirée d'un roman de Gabriela Preissová (*Její Pastorkyňa*, c'est-à-dire : « Sa belle fille »), où les actes de chaque personnage portent à conséquence selon une fatale mécanique, tout s'articule autour d'une phrase mensongère de la Sacristine : « *L'enfant de Jenufa est mort !* » Moteur du drame, l'infanticide se trouve traduit par la musique hypersensible de Janáček, corde tendue et prête à lâcher. La touche folklorique ajoute encore à la dimension émotionnelle de cet ouvrage qui vous donne la chair de poule sans discontinuer. À noter que la Sacristine, grande figure tragique tiraillée entre sa rigueur morale et son crime, est un des rôles que les wagnériennes en préretraite aiment ajouter à leur répertoire.

**Version recommandée : Queler (Bis)**

Anja Silja (Kostelnička), Festival de Glyndebourne, été 2000. Gautier Deblonde.

David Kuebler (Boris) et Angela Denoke (Katia), mise en scène de Christoph Marthaler, Festival de Salzbourg, 1998.
Salzburger Festspiele/R. Waltz.

## Katia Kabanová

Brno 1921, livret du compositeur
**Sujet :** Mariée au faible Tichon (t) et persécutée par sa belle-mère la Kabanicha (ms), Katia Kabanová (s) rêve d'idéal. Elle s'éprend du fringant Boris (t) puis, rongée par la culpabilité, se dénonce au cours d'un orage, avant de se jeter dans la Volga. 3 actes, 1 h. 45
**Signes particuliers :** Un réseau de thèmes mélodiques plutôt songeurs et mélancoliques est associé au flux indifférent de la Volga. De ceux-ci découle la trame orchestrale de cet opéra plus intériorisé que *Jenufa*. On entend aussi le motif du destin avec ses deux fois quatre notes que la timbale fait discrètement résonner dans les premières mesures et qui se déchaîne à la fin de l'opéra. L'ouvrage, inspiré de la pièce d'Ostrovski *L'Orage*, raconte le destin d'une Bovary russe, victime des préjugés d'une société oscillant entre modernité et croyances ancestrales.
**Version recommandée : Mackerras (Decca)**

Dessin de Stanislav Duda pour La fine Renardine de Rudolf Tesnohlidek, 1980. Édition Ceskoslevensky Spisovatel.

## La Petite renarde rusée (Příhody Lišky Bystroušky)

Brno 1924, livret du compositeur
**Sujet :** L'amour et la vie d'une Renarde (s), depuis son enfance chez le Garde Forestier (bar) jusqu'à sa mort sous les feux d'un braconnier, en passant par son émancipation, sa jeunesse militante pour les droits de la femelle, son mariage avec un séduisant Renard (s) et son embourgeoisement. 3 actes, 1 h. 30
**Signes particuliers :** Ce pourrait être un manifeste panthéiste du compositeur. C'est bien plus que cela : un rafraîchissant hymne à la nature et à l'être humain. S'inspirant d'un feuilleton et de dessins publiés par un journal local, Janáček raconte le cycle de la vie, ses moments d'insouciance et d'émotion, et le sentiment constant que l'existence est fugace. Comparable à aucun autre, cet opéra ravigotant s'adresse aux grandes personnes, mais il ravit aussi les enfants et titille avec bonheur l'imagination des metteurs en scène.
**Version recommandée : Mackerras (Decca)**

## L'Affaire Makropoulos (Věc Makropoulos)

Brno 1926, livret du compositeur

**Sujet :** À Prague au début du siècle, un procès opposant les familles Gregor et Prus depuis plusieurs générations intéresse beaucoup Emilia Marty (s), fascinante cantatrice à la fois cynique et infiniment séduisante. À l'issue de l'opéra, il apparaîtra qu'Emilia Marty, de son vrai nom Elina Makropoulos, a bu un élixir de longévité dans son enfance et qu'elle est âgée de… 337 ans ! Usée et fatiguée, elle se laissera finalement mourir. 3 actes, 1 h. 30

**Signes particuliers :** Reprenant le canevas d'un roman d'anticipation de Karel Čapek, Janáček signe une nouvelle œuvre inclassable, entre roman policier et nouvelle futuriste, portrait fouillé et désarmant d'une femme à nulle autre pareille. Ce rôle de diva aux multiples facettes séduit généralement les bêtes de scène (Anja Silja, Raina Kabaivanska) et les met magnifiquement en valeur. La partition est à l'image du rôle-titre : insaisissable et irrésistible.

**Version recommandée : Mackerras (Decca)**

Göran Eliasson (Gregor), Jake Gardner (Kolenaty) et Anja Silja (Emilia Marty), mise en scène de Stéphane Braunschweig, Festival d'Aix, été 2000. E. Carecchio.

# Leoncavallo, Ruggero

Né en 1857, mort en 1919, Ruggero Leoncavallo est l'auteur de sept opéras et d'une dizaine d'opérettes. Son nom reste intimement lié au vérisme musical dont *Paillasse* est l'étendard. Mais ce compositeur polyvalent et cosmopolite en souffrait, lui qui chercha à explorer des voies très éloignées de la « tranche de vie » vériste.

## Paillasse (I Pagliacci)

Milan 1892, livret du compositeur

**Sujet :** Toujours le triangle fatal, mais pris du vertige du « théâtre dans le théâtre » : Canio (t), chef d'une petite troupe de comédiens, apprend de Tonio (bar) que sa femme Nedda (s) le trompe avec Silvio (bar). Il la tue en pleine représentation. 1 acte, 1 h. 15

**Signes particuliers :** Musicalement plus développé que *Cavalleria*, *I Pagliacci* comporte un prologue en forme de manifeste vériste : « Vous verrez ici des tranches de vie », annonce le baryton. L'irruption du réel sur la scène des comédiens itinérants illustre ce propos en prenant la métaphore au pied de la lettre. Quant à la partition, dense et haute en couleurs, elle renferme le fameux « *Vesti la giubba* » où le rire se transforme en sanglot et le chant stylise le cri.

**Version recommandée : Karajan (Deutsche Grammophon)**

# Ligeti, György

Le compositeur hongrois né en 1923 est l'auteur d'une œuvre abondante et originale, où se mêlent son ascendance magyare et ses expérimentations sur un contrepoint microscopique, sur le timbre, sur la voix humaine. Son goût pour l'absurde éclate dans *Le Grand Macabre*.

## Le Grand Macabre

Stockholm 1978, livret de Michael Meschke et du compositeur

***Sujet :*** Le Grand Macabre n'est autre que Necrotzar (bar), qui surgit d'un tombeau et proclame la mort de tous les habitants de Breughelland. Après plusieurs scènes tragi-comiques illustrant ce bizarre Jugement Dernier, il semble que personne ne soit vraiment mort. Et Necrotzar disparaît. 4 tableaux, 2 h.

***Signes particuliers :*** Ligeti cherchait « quelque chose de baroque et de diabolique, parlant de l'amour et de la mort » lorsqu'il tomba sur *La Balade du Grand Macabre* de l'écrivain surréaliste belge Michel de Ghelderode. Il y a puisé le livret de son opéra où l'on rit et

frémit au gré de quatre tableaux galbés sur des formes anciennes (passacaille, canon, etc.) et bariolés de timbres grinçants. À noter que l'œuvre, originellement en allemand, a été sérieusement remaniée et traduite en anglais pour sa création salzbourgeoise de 1997.

**Version recommandée : Salonen (Sony)**

La mise en scène de Giorgio Pressburger dans les décors de Roland Topor, Teatro Comunale, Bologne 1979. Coll. Opera Magazine.

# Mascagni, Pietro

Né en 1843, mort en 1945, Pietro Mascagni composa une vingtaine d'ouvrages lyriques. Sa postérité a beaucoup pâti de sa dévotion au fascisme italien. Si *Cavalleria Rusticana* demeure son opéra le plus joué, *L'Amico Fritz* (1891), *Iris* (1898) et *Nerone* (1935) connaissent parfois l'honneur de reprises plus que méritées.

## Cavalleria rusticana

Rome 1890, livret de Menasci et Targioni-Tozzetti

**Sujet :** Drame de la jalousie en Sicile profonde : Turriddu (t) délaisse Santuzza (s) pour Lola (ms). Santuzza prévient alors Alfio (bar), mari de Lola, qui tue Turridu en duel. 1 acte, 1 h. 15

**Signes particuliers :** En un acte inspiré d'une nouvelle de Giovanni Verga qui donna son coup d'envoi au vérisme littéraire, *Cavalleria Rusticana* (c'est-à-dire : « chevalerie rustique ») distille son drame dans des scènes de genre où le chœur est protagoniste. L'ouvrage joue donc la couleur locale (d'autant qu'on y chante parfois en dialecte sicilien) sans réalisme outrancier. Il est traditionnellement représenté (et enregistré) avec *I Pagliacci* – un couple que les Anglais surnomment « Cav & Pag ».

**Version recommandée : Gavazzeni (Decca)**

Création de CAVALLERIA RUSTICANA au Teatro Costanzi, Rome 1890. Coll. ASO.

# Massenet, Jules

Victime du mépris de certains puristes, le plus important compositeur d'opéras français de son époque (il vécut de 1842 à 1912) mérite pourtant mieux que de la condescendance. Ses ouvrages (31 au total) témoignent de son art inimitable, façonné par son désir de plaire. Charme de la mélodie, élégance de l'harmonie, délicatesse de l'orchestration... Même si ses livrets ne sont pas fameux, on déniche dans les opéras de Jules Massenet quelques pures merveilles de musique, notamment au sein des raretés que sont *Hérodiade* (1881), *Esclarmonde* (1889), *Thaïs* (1894) et *Chérubin* (1905).

## Werther

Vienne 1892, livret de Blau, Millet et Hartmann

**Sujet :** Le jeune Werther (t) tombe en pâmoison lorsqu'il aperçoit Charlotte (ms) distribuer le pain à ses frères et sœurs dont elle s'occupe comme une mère. Mais la jeune fille est promise à Albert (bar). De désespoir, Werther se tire une balle dans la tête pendant la nuit de Noël. 3 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers :** Goethe en prend encore une fois pour son grade. Mais la partition recèle des trésors d'atmosphères et d'élans, parfois jugulés par la volonté de séduire propre au compositeur. Après un premier acte aux irisations impressionnistes, les deux derniers ouvrent grand la porte du mélodrame. Ils abritent les plus célèbres pages de la partition : air « des lettres » et air « des larmes » chantés par Charlotte, « air d'Ossian » déclamé par Werther.

**Version recommandée : Plasson (EMI)**

Gravure de Tony Johannot pour le roman de l'Abbé Prévost. B.N.F. Estampes.

## Manon

Paris 1884, livret de Meilhac et Gille

**Sujet :** Le chevalier Des Grieux (t) a succombé au charme de Manon (s), qu'il a détournée du cloître. Mais Manon aime trop le luxe. Elle l'abandonne pour le riche Brétigny (bar). Puis lui revient au moment où il veut entrer dans les ordres. Des Grieux se ruine au jeu pour Manon qui meurt sur le chemin du Havre, où, condamnée pour prostitution, elle devait être déportée vers la Louisiane. 5 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Fleuron de l'Opéra-Comique, Manon a connu en France une gloire aujourd'hui à peine émoussée. Si Auber et Puccini succombèrent aussi aux séductions prodiguées par l'héroïne de l'Abbé Prévost, Massenet en brosse un portrait fouillé qui rend justice aux contradictions du personnage par le biais de plusieurs airs, dont l'émouvant « *Adieu notre petite table* ». Il en profite pour rendre un délicieux hommage au XVIII$^{e}$ siècle.

**Version recommandée : Pappano (EMI)**

# Messiaen, Olivier

« Une musique en vitrail. » C'est ainsi que le compositeur français décrivait lui-même son art, résumant la synthèse extraordinairement personnelle d'un style qui fond dans un même creuset chants d'oiseaux, inspiration théologique, rythmique hindoue et recherches sur la couleur. Né en 1908, mort en 1992, Messiaen était aussi un immense pédagogue et un organiste fervent. Avec humilité, il a laissé sa marque sur le XX^e siècle sans jamais trahir sa pieuse originalité.

## Saint François d'Assise

Paris 1983, livret du compositeur

**Sujet :** Huit scènes indépendantes les unes des autres retracent l'existence de Saint François d'Assise (b), sa rencontre avec le lépreux, son dialogue avec l'ange musicien, son prêche aux oiseaux et les stigmates qui apparaissent au moment de sa mort. 3 actes, 4 h.

**Signes particuliers :** Sachant qu'il s'agit d'une œuvre-somme, dans laquelle un compositeur déjà âgé a mis l'ensemble de ses obsessions et de son expérience, on ne s'étonnera pas qu'elle soit vaste, ambitieuse et exaltante. Mobilisant de grands effectifs choraux et instrumentaux, *Saint François d'Assise* apparaît comme une expérience mystique traversée par la sonorité irréelle de l'Onde Martenot puis par un contrepoint de chant d'oiseaux redoutable à diriger. Le temps s'y distend et apparente cette pièce à une invocation fervente. Elle passait pour anti-théâtrale jusqu'à une légendaire production signée Peter Sellars.

**Version recommandée : Nagano (Deutsche Grammophon)**

Dawn Upshaw (l'Ange), mise en scène de Peter Sellars, Festival de Salzbourg, 1998. Salzburger Festspiele/ Bernd Uhlig.

# Monteverdi, Claudio

Le père de l'opéra a vécu à la charnière entre deux époques. Né à Crémone en 1567, il s'initie d'abord à la polyphonie qui flamboie alors, mais fera partie des avant-gardistes qui inventeront le style baroque au tournant du siècle. Ce double aspect de l'écriture monteverdienne se reflète dans son œuvre : ses premiers livres de madrigaux (= chants à plusieurs voix) obéissent aux formes du contrepoint traditionnel, alors que les derniers font preuve d'une invention étonnante. Certains, écrits dans le *stile rappresentativo*, sont conçus comme des opéras en miniature. Cette même dichotomie se retrouve au sein des *Vêpres de la Vierge*, gigantesque liturgie synthétisant le *stile antico* et les innovations du *stile nuovo*. De la dizaine d'opéras que Monteverdi composa, d'abord à la cour du Duc de Mantoue (où il resta jusqu'en 1612) puis à Venise (de 1613 à sa mort en 1643), seules trois partitions nous sont parvenues. Elles suffisent toutefois à mesurer le génie du premier grand compositeur de musique théâtrale.

Andrea Mantegna, Le Parnasse, fragment. Musée du Louvre.

## La Favola d'Orfeo

Mantoue 1607, livret d'Alessandro Striggio

**Sujet :** Chanteur capable de faire pleurer les pierres, Orphée (t) a épousé Eurydice (s). La jeune femme meurt, mordue par un serpent. Orfeo part la chercher dans les Enfers où ses chants charment le passeur Caron (b) et Pluton (b), roi du sinistre séjour. Il pourra ramener Eurydice à la surface de la terre, à condition de ne pas se retourner. Orphée échoue. Il rejoint son père Apollon. 5 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Premier chef-d'œuvre de l'histoire de l'opéra, *L'Orfeo* présente une forme de synthèse entre la musique du passé et celle de l'avenir. C'est-à-dire qu'il réserve une certaine place aux chœurs et aux danses afin de ménager des respirations dans le flux du *recitar cantando*, nouveau vecteur du drame. Les passages de pure poésie agreste (danses de bergers, chant de l'Espérance, chœur d'Ombres) alternent donc avec des pages d'une terrible expressivité (le récit de la Messagère, le grand air orné d'Orphée). L'ouvrage a été écrit pour la cour du Duc de Mantoue, ce qui explique aussi la richesse de son instrumentation.

**Version recommandée : Garrido (K617)**

## Le Retour d'Ulysse (Il Ritorno d'Ulisse in patria)

Venise 1640, livret de Giacomo Badoaro

**Sujet :** En dépit des nombreux prétendants qui la poursuivent de leur assiduité, Pénélope (ms) attend son époux Ulysse (t), qui tente de rentrer de la guerre de Troie depuis 10 ans. Le voici justement, déguisé en mendiant pour mieux exterminer les prétendants. 5 actes, 3 h.

**Signes particuliers :** Si l'œuvre est attribuée à Monteverdi, le seul manuscrit ayant survécu n'est pas de sa main. On reconnaît néanmoins sa patte dans les douloureux monologues de Pénélope, qui contrastent violemment avec les atours dansants des prétendants et la virtuosité des divinités. Typique de la dramaturgie vénitienne, cet opéra multiplie les machines et personnages, mêlant les nobles héros aux vulgaires serviteurs. Et il souligne la nature fragile de l'être humain, jouet des dieux.

**Version recommandée : Jacobs (Harmonia Mundi)**

LE RETOUR D'ULYSSE, mise en scène d'Adrian Noble, Festival d'Aix, été 2000. E. Carecchio.

## Le Couronnement de Poppée (L'Incoronazione di Poppea)

Venise 1643, livret de Francesco Busenello

**Sujet :** La courtisane Poppée (s) a décidé de devenir impératrice à la place de l'impératrice. Elle a donc séduit Néron (ms) et s'emploie à écarter les obstacles qui jalonnent le chemin du trône : Otton (ms), l'amant importun, est éconduit; le philosophe Sénèque (b) reçoit l'ordre de se suicider; l'impératrice Octavie (ms) est répudiée. Tout cela au milieu des manigances et commentaires des valets et nourrices. 3 actes, 3 h. 30

**Signes particuliers :** Comme c'est le cas d'*Ulysse*, *Poppée* ne nous est connue qu'à travers des sources fragmentaires, à savoir deux manuscrits divergents, originaires de Venise et de Naples. Sur chacun d'eux, on ne trouve que deux portées : l'une pour la voix chantée, l'autre pour la basse instrumentale. Tout le reste est affaire d'improvisation, d'imagination... Et les interprètes n'en manquent pas dans cet ouvrage d'une prodigieuse modernité. Entre rire et larmes, renversant toutes les valeurs morales, l'acide livret de Busenello et la musique foisonnante de Monteverdi (sans doute aidé de ses disciples) rendent irrésistible ce chef-d'œuvre débridé.

**Version recommandée : Bolton (Farao Classics)**

# Moussorgsky, Modeste

On ne soulignera jamais assez l'importance décisive de Moussorgsky dans l'histoire de la musique. D'autant que la réputation d'« amateurisme » qui colle à la plupart des membres du Groupe des Cinq, dont il fait partie, et la persistance de son ami Rimsky-Korsakov à réorchestrer ses œuvres après sa mort pourraient faire croire à un génie malhabile. Il n'en est rien. Malgré sa brève existence (il est né en 1839 et mort en 1881), Moussorgsky s'est employé, dans ses mélodies, ses pièces pour piano et ses opéras, à se forger un langage neuf, synthétisant les influences du folklore dans un style harmonique et rythmique qui anticipe déjà les recherches d'un Stravinsky ou d'un Bartók. À l'opéra, il est le premier à essayer de puiser sa musique dans les inflexions de la langue, tout en adoptant un type de dramaturgie où les âmes sont dépeintes avec autant d'acuité que les foules. En dehors de ses deux chefs-d'œuvre que sont *Boris Godounov* et la *Khovantchina*, il laisse quelques opéras inachevés. Il marqua profondément les musiciens du tournant du siècle.

## Boris Godounov

Saint-Pétersbourg 1874, livret du compositeur

**Sujet :** Boris Godounov (b) a été couronné tsar après avoir assassiné l'infant Dimitri, mais il est rongé par le remords. Cela ne s'arrange pas lorsqu'un moine décide de se faire passer pour le défunt Dimitri (t) et de marcher sur Moscou. Hanté par la culpabilité, Boris s'effondre. 4 actes, entre 2 h. 40 et 3 h. 30 suivant la version choisie.

**Signes particuliers :** Sommet absolu de l'opéra russe, *Boris Godounov* souffre de troubles de la personnalité dus à sa genèse mouvementée. Composé entre 1868 et 1869, le *Boris* « initial » se heurte au refus du comité de lecture du Théâtre Marjinsky de Saint-Pétersbourg, car sa mosaïque de scènes historiques et d'instantanés psychologiques ne correspond guère aux canons wagnériens ou français dominants. Le compositeur révise sa partition, ajoute des tableaux, en retranche d'autres. Cette version « définitive » de 1872 est elle aussi refusée, puis finalement créée en 1874. Mais divers « arrangeurs » entreprennent d'en corriger l'orchestration, parmi lesquels Rimsky-Korsakov (1896) et Chostakovitch (1940). La version Rimsky a longtemps maintenu son hégémonie sur les scènes. Aujourd'hui, les théâtres sont revenus à l'original de 1872 dans lequel ils incluent parfois le tableau de la Cathédrale Saint-Basile, tiré de la rare version 1869.

**Version recommandée (version 1872) : Abbado (Sony)**

Féodor Chaliapine (Boris) en 1928. Archives du Covent Garden.

Samuel Ramey (Boris), mise en scène de Herbert Wernicke, Festival de Salzbourg, 1994. Salzburger Festspiele/Klaus Lefebvre.

## La Khovantchina

Saint-Pétersbourg 1886, livret du compositeur

**Sujet :** Cette fresque historique aux nombreux personnages retrace les luttes entre la Russie féodale et la nouvelle Russie incarnée par Pierre le Grand. Chacune des parties en présence se trouve représentée par un personnage : le prince Khovanski (b), chef des « streltsy » pour la vieille Russie, le prince Galitsine (t) au nom des nouveaux idéaux, et la vieille Marfa (ms), porte-parole de la secte des « vieux croyants » dont le suicide collectif clôt l'opéra. 5 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** La mort de Moussorgski laissa l'œuvre inachevée. De ce fait, elle existe en différentes versions. Celle de Rimsky (toujours lui !) ne se contente pas de combler les trous, elle présente aussi des retouches de l'orchestration et cède aujourd'hui le pas à la version plus fidèle de Chostakovitch ou à celle signée Ravel et Stravinsky, dont le bouleversant chœur final termine idéalement cette partition parcourue d'un souffle épique.

**Version recommandée : Abbado (Deutsche Grammophon)**

# Mozart, Wolfgang Amadeus

Wolfgang Amadeus Mozart, né en 1756 à Salzbourg, compositeur prodige exhibé dans toute l'Europe par son père, marqué à vie par son séjour en Italie, quittant le service de l'Archevêque salzbourgeois non sans recevoir un fameux coup de pied au cul, vivotant à Vienne entre élèves et commandes, mort prématurément en 1791, enterré dans la fosse commune. Quoi d'autre ? Disons que l'opéra est le domaine dans lequel son génie a su s'épanouir le plus pleinement. Doué d'un instinct dramatique hors pair, Mozart a abordé tous les genres de son époque, marquant plus profondément l'opéra *buffa* par sa manière d'ouvrir des abîmes sous une apparente légèreté. On a beau les réentendre sans cesse, on ne fait jamais le tour de ses ouvrages vertigineux. Le plus étonnant, c'est leur manière de tutoyer l'être intime de chaque auditeur, comme si Amadeus avait tout compris de la nature humaine, de ses élans comme de ses contradictions, de ses faiblesses comme de ses beautés. Voici sept titres essentiels parmi la vingtaine d'ouvrages qu'il a laissés. On écoutera avec profit ses opéras « de jeunesse » où l'on entend le génie mozartien trouver progressivement ses marques à travers le style *serio* (notamment *Mitridate* composé à 14 ans et le splendide *Lucio Silla*, deux ans plus tard) ainsi que *buffo* (*La Finta giardiniera*).

Vesselina Kasarova (Idamante), mise en scène de Karl-Ernst et Ursel Herrmann, Festival de Salzbourg, été 2000. Salzburger Festspiele/C. Scharre.

## Idoménée (Idomeneo)

Munich 1781, livret de l'Abbé Varesco

**Sujet :** Le roi de Crète Idoménée (t) a réchappé à la tempête en promettant au dieu Neptune de lui sacrifier la première personne qu'il rencontrerait sur le rivage. Ce sera son propre fils Idamante (ms), convoité par Elettra (s) et la captive princesse Ilia (s). 3 actes, 3 h.

**Signes particuliers :** S'il est estampillé « opéra *seria* », Idoménée n'en est pas moins influencé par le style de Gluck. Cela se traduit par la présence de sublimes ensembles, par une grande fluidité dramatique (les récitatifs accompagnés par tout l'orchestre s'enchaînant souvent aux airs) et par la place dévolue au chœur, tour à tour jubilatoire ou bouleversé. Dans la vaine révolte de l'humain contre la toute puissance divine, *Idoménée* prend les dimensions d'une tragédie racinienne.

**Version recommandée : Gardiner (Archiv)**

## L'Enlèvement au Sérail (Die Entführung aus dem Serail)

Vienne 1782, livret de Stephanie le Jeune

**Sujet :** Belmonte (t) se rend incognito dans le harem du Pacha Sélim afin de délivrer sa fiancée Constance (s) qui s'y trouve emprisonnée avec sa camériste Blondchen (s) et son valet Pedrillo (t). Il faudra pour cela affronter le cruel gardien Osmin (b) et éprouver la magnanimité du Pacha. 3 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers :** Dans la Vienne du XVIII^e^, la mode était *alla turca*. Mozart y souscrit avec cette turquerie qui confronte un attirail prétendument « exotique » (grosse caisse, petite flûte, cymbale) à des airs et ensembles virtuoses, d'une espièglerie qui vire presque au tragique.

**Version recommandée : Nikolaus Harnoncourt (Teldec)**

Mustafa Bassa, Ottomano, 1683.
B.N.F. Paris.

## Les Noces de Figaro (!) (Le Nozze di Figaro)

Vienne 1786, livret de Lorenzo Da Ponte

**Sujet** : « Folle journée » au château du Comte (bar) et de la Comtesse Almaviva (s), où le valet Figaro (b) doit épouser la soubrette Suzanne (s). Car le chemin des épousailles est semé d'embûches : le Comte entend faire valoir son droit de cuissage sur Suzanne, l'adolescent Chérubin (ms) tourne autour de ces dames et des intrigants en veulent à Figaro. 4 actes, 3 h.

**Signes particuliers** : Premier opéra issu de la collaboration entre Mozart et Da Ponte (l'une des plus fructueuses de l'histoire), *Les Noces de Figaro* eurent maille à partir avec la censure viennoise qui interdisait qu'on importe la pièce homonyme et « subversive » de Beaumarchais. Il est vrai que la révolte du valet Figaro contre son maître fait souffler un vent pré-révolutionnaire sur cette partition qui laisse aussi une large place à la mélancolie incarnée par la Comtesse.

**Version recommandée : Böhm (Deutsche Grammophon)**

## Don Giovanni (!)

Prague 1787, livret de Lorenzo Da Ponte

**Sujet** : Séducteur de plus de 1003 femmes, Don Juan (bar) tue le Commandeur (b) dont il a violé la fille Donna Anna (s). Accompagné de son valet Leporello (b), le libertin de Séville ne recule devant aucun déguisement ni rebuffade pour échapper à la vindicte d'Elvira (s), qu'il a abandonnée, et à celle de Zerlina (s), paysanne qu'il a tenté de séduire. La statue du Commandeur viendra précipiter cette course à l'abîme. 2 actes, 3 h.

**Signes particuliers** : Le génie face au mythe. La confrontation ne pouvait produire qu'un chef-d'œuvre absolu, qui fascina les Romantiques et continue d'hypnotiser les foules. Après Tirso de Molina, Molière et plusieurs autres, Mozart voit dans le *burlador* de Séville une force vive qui se dérobe à ses poursuivants aussi facilement qu'à l'analyse. Si chaque personnage se voit ici gratifié d'au

Bryn Terfel (Don Giovanni).
Coll. Decca.

moins deux airs, Don Juan hérite de numéros peu développés, son personnage évoluant avec plus d'aisance dans les récitatifs et ensembles. À noter qu'il s'agit d'un *dramma giocoso*, c'est-à-dire un opéra *buffa*. L'épouvante finale n'exclut donc pas les scènes cocasses.
**Version recommandée : Giulini (EMI)**

La rose mal défendue. Eau-forte de Debucourt, 1791. B.N.F. Paris.

## Così fan tutte

Vienne 1790, livret de Lorenzo Da Ponte

**Sujet** : Guglielmo (b) aime Fiordiligi (s) ; Ferrando (t) aime Dorabella (ms). Les deux jeunes gens parient avec le philosophe Don Alfonso (bar) que leurs fiancées sont la fidélité incarnée. Pour prouver cela, ils font mine de partir à la guerre et s'en reviennent déguisés en Albanais. Les deux femmes résistent d'abord à leurs avances, puis succombent. « *Così fan tutte* » - « Ainsi font-elles toutes ». Mais sous le masque, les vrais désirs paraissent... 2 actes, 3 h.

**Signes particuliers** : Le XIX$^{e}$ siècle a détesté ce troisième et dernier rejeton du tandem Mozart-Da Ponte, qu'il trouvait immoral et invraisemblable. Pourtant, cette bouleversante farce prouve la valeur du librettiste, d'une verve et d'une sensibilité rares. Et Mozart va plus loin encore. Sous la bouffonnerie, il entrouvre des abîmes. Car ce que les tessitures suggèrent, le deuxième acte nous le confirme : les couples de la duperie sont bien mieux assortis que les couples initiaux...

**Version recommandée : Solti 1997 (Decca)**

## La Clémence de Titus (La Clemenza di Tito)

Prague 1791, livret de Caterino Mazzola d'après Métastase

**Sujet** : Maintenant que Titus (t) est de nouveau célibataire, Vitellia (s) rêve de convoler avec lui afin de devenir impératrice de Rome. Pour parvenir à ses fins, elle se sert de l'amour que lui voue Sextus (ms). Le jeune homme, déchiré entre sa passion pour Vitellia et son amitié pour Titus, lui obéit. Trahi, désillusionné, Titus n'en demeurera pas moins clément. 2 actes, 2 h.

**Signes particuliers** : Jusqu'à une date récente, on considérait *La Clémence de Titus* comme en « régression » par rapport aux précédents opéras mozartiens. Or cet ouvrage commandé pour le couronnement de Léopold II n'a d'opéra *seria* que le sujet : musicalement contaminé par la forme du *dramma giocoso*, il multiplie les ensembles, notamment le palpitant finale du premier acte où Verdi déjà se devine, et dans le *happy end* obligé qui se teinte d'une amertume toute mozartienne.

**Version recommandée : Gardiner (Archiv)**

## La Flûte enchantée (!) (Die Zauberflöte)

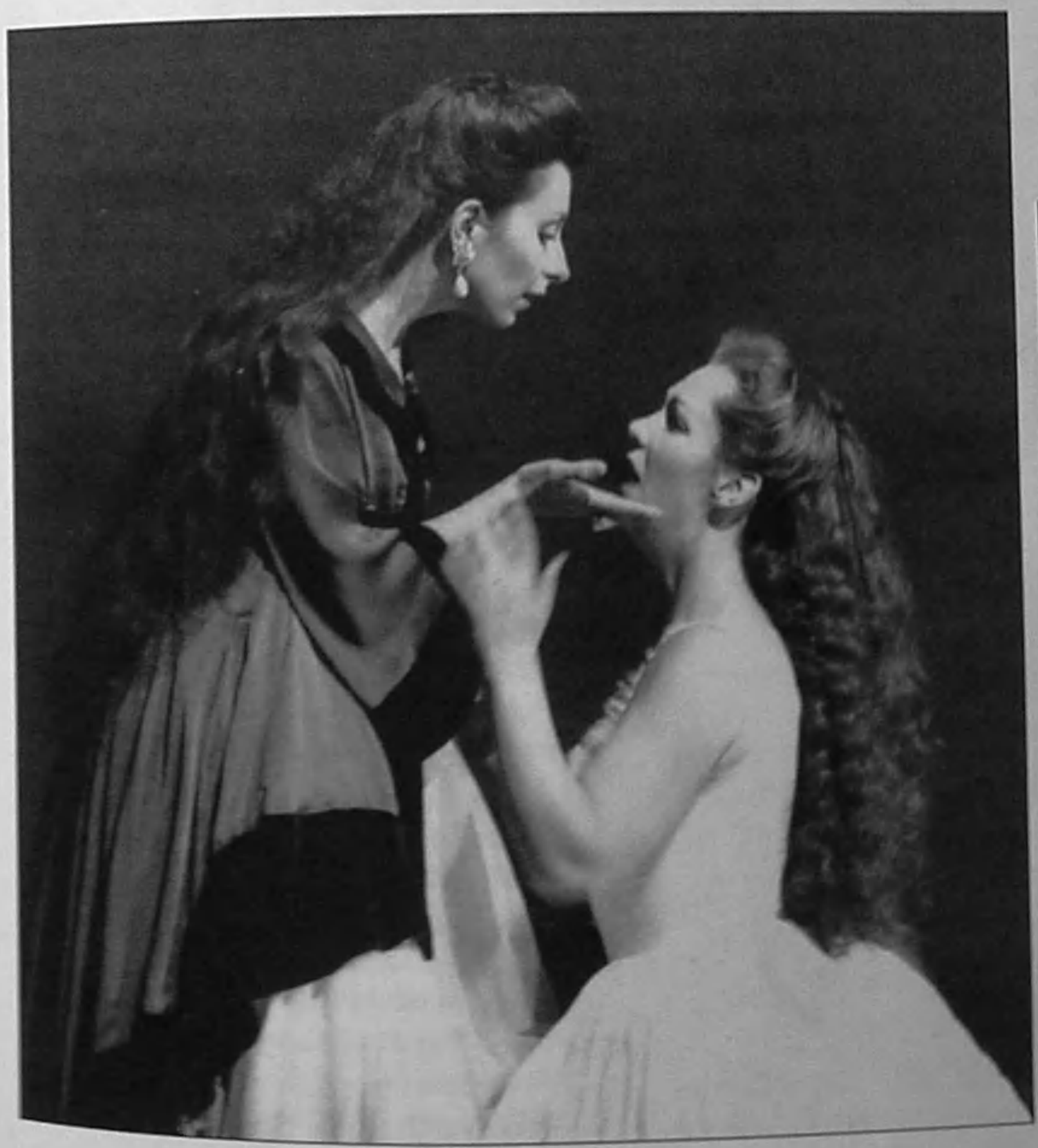
Vienne 1791, livret d'Emanuel Schikaneder

**Sujet** : Le Prince Tamino (t) a promis à la Reine de la Nuit (s) d'aller délivrer sa fille Pamina (s) dont il est tombé amoureux et qui a été enlevée par Sarastro (b). Dans le royaume de ce dernier, le prince sera confronté à d'étranges épreuves au terme desquelles il obtiendra la main de Pamina. Son compagnon, l'oiseleur Papageno (bar), y trouvera aussi une Papagena (s). 2 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers** : Dès sa création au Theater auf der Wieden, dans la banlieue de Vienne, ce *Singspiel* a enchanté les foules. Il n'en est pas moins redoutable à mettre en scène et à interpréter, car il conjugue une multitude de tons : à la fois conte merveilleux, fable initiatique, comédie viennoise avec personnages d'opéra *seria*, et pièce à clefs maçonniques, il renferme des airs d'une simplicité absolue (la chanson de Papageno) comme d'une sophistication extrême (les interventions virtuoses de la Reine de la Nuit).

**Version recommandée : Marriner (Philips)**

La mise en scène de Robert Wilson, Opéra Bastille, Paris 1994.
Opéra National de Paris/ F. Kleinefenn.



Natalie Dessay (la Reine de la nuit) et Rosa Mannion (Pamina), Festival d'Aix 1994.
Bernand.

Hermann Prey (Papageno).
Sabine Toepffer.

# Offenbach, Jacques

C'est un compositeur juif né à Cologne en 1819 qui incarne le mieux la verve française sous le Second Empire et la IIIe République. Émigré à Paris, Offenbach fut chef d'orchestre à la Comédie-Française avant d'ouvrir ses Bouffes-Parisiens et de donner ses lettres de noblesse à l'opérette (voir p. 153). Le « petit Mozart des Champs-Elysées », comme le surnommait Wagner, mérite bien ce surnom flatteur, car sous son génie sarcastique il dissimule des trésors de sensibilité qui apparaissent au détour d'un air nostalgique ou d'un soupir orchestral. Ses succès dans l'opéra bouffe n'empêchèrent pas le compositeur d'*Orphée aux Enfers* de rêver d'une consécration dans le répertoire « sérieux ». Mais si l'Opéra-Comique créa finalement ses *Contes d'Hoffmann*, ce fut après la mort de leur auteur, survenue en 1880.

## Les Contes d'Hoffmann

Paris 1881, livret de Jules Barbier

**Sujet :** Le poète Hoffmann (t), ami de la bouteille et amant de Stella, raconte ses trois amours malheureuses qui prennent l'apparence de trois contes fantastiques : celui d'Olympia (s), la poupée mécanique ; celui d'Antonia (s), la virtuose qui meurt de chanter ; celui de Giulietta (s), la courtisane voleuse de reflets. 5 actes, 3 h.

**Signes particuliers :** Seule œuvre d'Offenbach considérée comme un opéra à part entière, les *Contes* forment un jouissif casse-tête pour musicologue car le compositeur est mort avant la première et on a longtemps cru l'œuvre inachevée. Aujourd'hui, on nous en annonce une édition intégralissime. Or jusqu'à présent, différents adaptateurs y avaient mis leur grain de sel au cours des décennies, de sorte que l'ouvrage adopte une physionomie très différente suivant les productions. Aucune ne saurait en épuiser le sens, entre réflexion sur la condition d'artiste et fantasmagorie lyrique d'une inspiration supérieure. À noter que l'on fait parfois chanter les quatre rôles féminins par le même soprano et les rôles diaboliques par le même baryton-basse, histoire de mieux suggérer que les trois contes sont un fantasme suscité par l'histoire-cadre…

**Version recommandée : Nagano (Erato)**



Natalie Dessay (Olympia), mise en scène de Jérôme Savary, Chorégies d'Orange, été 2000. D.R.

# Poulenc, Francis

Depuis qu'un critique musical a décrit Poulenc comme « moine et voyou », on ne sort pas de cette définition. Il est vrai que le compositeur français né en 1899 et mort en 1963 maniait un humour canaille et salonard qui éclate dans les surréalistes *Mamelles de Tirésias* (1947) tout en ouvrant sa musique à la spiritualité la plus profonde, comme en témoignent ses nombreuses pièces religieuses. Membre éminent du Groupe des Six regroupé autour de Jean Cocteau, il a aussi mis en musique *La Voix humaine* de ce dernier en 1959, produisant un monodrame au parfum délicieusement rétro.

Denise Duval (Blanche de la Force), Opéra de Paris 1957. Bernand.

## Dialogues des Carmélites

Milan 1957, livret de Georges Bernanos

**Sujet :** Blanche de la Force (s) entre au Carmel parce qu'elle ne parvient pas à surmonter son angoisse du monde. Là, elle est prise en affection par la vieille Prieure (ms) qui meurt en blasphémant. Quelque temps plus tard, la Révolution éclate et Blanche s'enfuit. Mais la grâce qui a fait défaut à la Prieure se transfère sur la jeune femme. Elle se dirigera délibérément vers l'échafaud avec ses sœurs carmélites. 3 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** De la pièce de Bernanos, Poulenc a tiré un opéra d'une impressionnante tension et d'une grande spiritualité. Comme toujours avec lui, le mysticisme n'est jamais très éloigné d'une suave volupté et les « *Salve Regina* » se chantent sur de melliflues arpèges de harpe ! Sa prosodie exemplaire, sa mise en valeur des voix et son excellent livret ont assuré à cette œuvre de fréquentes reprises dans le monde entier.

**Version recommandée : Dervaux (EMI)**

# Prokofiev, Serge

Le cadet des trois grands Russes du XX^e siècle occupe une position inconfortable entre Stravinsky, le révolutionnaire qui fit carrière en Occident, et Chostakovitch, musicien « officiel » de l'URSS qui demeura dans son pays. Né en 1891, quittant la Russie en 1918, Prokofiev développe une musique portée par plusieurs courants, tantôt expressionniste, tantôt néo-classique, mais toujours prodiguant des mélodies inoubliables, mises en valeur par un orchestre aux couleurs fauves. Dès son retour définitif en URSS en 1936, il devient à son tour un compositeur officiel au style assagi. Ce qui ne l'empêcha pas d'essuyer les attaques « anti-formalistes » du ministre Jdanov. Sa mort en 1953 précéda d'un jour celle de Staline. De ses sept opéras, les plus séduisants (et ceux que les théâtres reprennent le plus souvent) datent de sa période occidentale. Mais sa comédie *Les Fiançailles au couvent* (1946) d'après Sheridan ainsi que la fresque patriotique *Guerre et Paix* (1946) d'après Tolstoï valent le détour.

L'Ange de feu, mise en scène d'Andrei Serban, Opéra Bastille, Paris 1991. Opéra National de Paris/ Kleinefenn-Moatti.

## L'Amour des trois oranges

Chicago 1921, livret du compositeur

**Sujet :** Grand émoi à la cour du Roi de Trèfle (b) : son fils le Prince (t) souffre de mélancolie et personne ne parvient à le faire rire... Jusqu'à ce que l'odieuse Fata Morgana (s) s'étale de tout son long, déclenchant l'hilarité du jeune homme. Pour se venger, elle lui jette un sort : il devra partir dans le désert chercher trois oranges dont il tombera amoureux. 3 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Cette fantaisie débridée se heurta à l'incompréhension générale. Elle provient pourtant d'une pièce de Carlo Gozzi, dramaturge vénitien qui inspira aussi *Turandot* de Puccini et dont on retrouve les personnages cocasses, partiellement descendus de la *commedia dell'arte* (Truffaldino, Pantalone...). Prokofiev y déchaîne sa verve poétique et musicale, au point que la « Marche » extraite de cet opéra est devenue extrêmement populaire. L'ouvrage a aujourd'hui conquis la place qui lui revient dans le grand répertoire international.

**Version recommandée : Nagano (Virgin)**

## L'Ange de feu (Ognenny Anguel)

Paris 1954, livret du compositeur

**Sujet :** Dans une auberge des temps médiévaux, Ruprecht (bar) rencontre Renata (s), jeune fille possédée par un esprit de feu. Ange ou démon ? Ruprecht ne sait, mais sa relation trouble avec Renata, entre amour et effroi, se termine quand la jeune fille entre dans un couvent où le démon fera des ravages. 5 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Déchaînant un orchestre expressionniste, Prokofiev signe ici son opéra le plus puissant. Le rôle de Renata exige

une chanteuse qui décoiffe, et puissamment comédienne avec ça. L'opéra lui-même, d'après un roman de Valéry Brioussov, a été composé entre 1919 et 1927, mais il dut attendre un quart de siècle avant de connaître sa création mondiale… à Paris ! À noter que plusieurs thèmes musicaux de cet opéra ont été repris dans la *Troisième Symphonie* de Prokofiev.

**Version recommandée : Gergiev (Philips)**

## Puccini, Giacomo

Giacomo Puccini et l'opéra, c'est une passion qui commence un soir de 1876, lorsque le petit organiste né à Lucques en 1858 assiste à une représentation d'*Aida*. Il y découvre sa vocation. Puccini possède, il est vrai, un instinct dramatique phénoménal qui l'amènera à torturer ses librettistes et à beaucoup intervenir dans leur travail. De *Le Villi* (1884) à *Turandot*, que sa mort en 1924 lui interdit d'achever, il compose douze opéras dans lesquels éclate sa science de l'orchestre et de l'harmonie. Il a surtout le don de trouver des mélodies amples et séduisantes. Résultat : ses cinq ouvrages les plus connus ne quittent jamais l'affiche. Moins souvent représentés, mais guère moins envoûtants, *La Fille du Far West* (premier *western* lyrique) et le *Triptyque* valent le voyage. Ce dernier se compose de trois opéras parmi les plus réussis de leur auteur : *Il Tabarro* (sombre fait divers d'une implacable construction), *Suor Angelica* (drame saint-sulpicien aux couleurs pastel) et *Gianni Schicchi* (farce fellinienne). Preuve de la volubilité d'un compositeur qui savait manier tous les tons.

### Manon Lescaut

Turin 1893, livret de Praga, Oliva et Illica

**Sujet :** Sur le chemin du cloître, la jeune Manon (s) rencontre l'étudiant Des Grieux (t). Il l'enlève, mais Manon aime trop le luxe et la volupté. Voilà qui la perdra : d'abord mariée au riche Géronte (b), on l'exile en Louisiane comme prostituée. Elle succombera dans le désert américain. 4 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** En dépit d'une dramaturgie parfois maladroite qui reprend la trame du roman de l'Abbé Prévost non sans quelques ellipses, ce premier chef-d'œuvre révèle l'étendue du lyrisme puccinien et sa science de l'orchestre. Celle-ci éclate dans le sublime prélude du IV^e^ acte et dans la sensualité qui déborde de cette partition. Concentré et désespéré, le dernier acte est particulièrement émouvant.

**Version recommandée : Sinopoli (Deutsche Grammophon)**

Affiche publiée par Ricordi à Milan, 1893.
Ricordi.

Kiri Te Kanawa (Mimi) et Giacomo Aragall (Rodolfo), Opéra Garnier, Paris 1979.
R. Cande.

## La Bohème (!)

Turin 1896, livret d'Illica et Giacosa

**Sujet :** La cousette Mimì (s) et l'étudiant Rodolfo (t) sont voisins de mansarde. Ils se rencontrent un jour et s'aiment. Mais la jalousie s'en mêle, puis la tuberculose. 4 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Inspiré par le roman à succès d'Henri Murger *Scènes de la vie de Bohème*, l'opéra de Puccini est un modèle d'efficacité cultivant l'émotion à fleur de peau. « *Che gelida manina* » pour Rodolfo, « *Mi chiamano Mimì* » pour la jeune fille : en un air, un personnage est planté. Et en une scène, un drame est installé. Sous les apparences trompeuses du fait divers, c'est l'univers entier qui pleure avec Rodolfo au moment de l'accord final.

**Version recommandée : Karajan (Decca)**

## Tosca (!)

Rome 1900, livret d'Illica et Giacosa

**Sujet :** Diva dévote en chair et en notes, Floria Tosca (s) aime le peintre Cavaradossi (t) qui se fait arrêter pour ses sympathies révolutionnaires. Afin de le sauver, elle accepte de coucher avec l'ignoble chef de la police romaine Scarpia (bar)... et le poignarde avant que l'irréparable ne soit commis. Tout cela en vain : Cavaradossi est exécuté. Tosca se jette dans le vide. 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Le violent motif de Scarpia ouvre ce drame mené à un rythme échevelé. Inspiré d'un mélodrame de Victorien Sardou, donc avec force sadisme et retournements de situation, *Tosca* exige trois chanteurs en acier trempé, particulièrement le soprano en charge du rôle titre. Les airs « *E lucevan le stelle* » et « *Vissi d'arte* » sont souvent donnés en récital, mais l'ensemble de l'œuvre s'écoute d'une traite, la gorge nouée.

**Version recommandée : De Sabata (EMI)**

Claudia Muzio (Cio-Cio-San), Ravinia Opera, 1918.
Mishkin/Archives du Metropolitan.

## Madame Butterfly (!)

Milan 1904, livret d'Illica et Giacosa

**Sujet :** À Nagasaki, le marin Pinkerton (t) a épousé Cio-Cio-San (s) comme on épingle un papillon dans sa collection. Puis il est reparti en Amérique. Mais la jeune Japonaise croit à son retour et l'attend avec leur petit garçon. Quand Pinkerton revient, il est accompagné de sa femme américaine. Cio-Cio-San se fait hara-kiri. 3 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Bêtement accusé de « japoniaiserie », Puccini a certes recouru à d'authentiques thèmes orientaux, mais il a su aussi raffiner son orchestration et sa fibre dramatique pour produire cette quintessence du mélodrame. Si vous ne versez pas une larme, une fois passé le premier acte et son duo tristanesque, consultez d'urgence un spécialiste !

**Version recommandée : Maazel (Sony)**

### Turandot

Milan 1926, livret d'Adami et Simoni

**Sujet :** En souvenir de son aïeule violée, Turandot (s), princesse de Chine, a énoncé une loi : chaque prétendant à sa main devra d'abord résoudre trois énigmes ; s'il échoue, il aura la tête tranchée. Le prince Calaf (t), en exil avec son père Timur (b) et l'esclave Liù (s), décide de tenter sa chance. Il fera fondre la froide princesse – non sans que Liù se sacrifie en cours de route. 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Après tant de faits divers lyriques, Puccini se plonge dans la Chine ancestrale d'une fable de Gozzi et n'hésite pas à recourir aux harmonies les plus modernes pour diffuser les capiteux parfums de ce conte cruel. Atteint d'un cancer de la gorge, il laissa le duo final inachevé. Franco Alfano se chargea donc de le compléter et Toscanini en assura la création posthume. La tessiture de soprano dramatique de Turandot traduit la nature glaciale de la princesse, opposée à la tendresse de Liù. Mais si les airs de cette dernière sont fameux, le « *Nessun dorma* » de Calaf est carrément devenu un chant de ralliement pour fans de foot.

**Version recommandée : Mehta (Decca)**

## Purcell, Henry

Né en 1659, mort en 1695, Henry Purcell s'imposa comme le compositeur le plus marquant de l'Angleterre du XVII^e^ – et des deux siècles suivants. S'il n'a laissé qu'un seul opéra véritable, on ne saurait passer sous silence ses musiques de scène qui adoptent les formes typiquement britanniques du semi-opéra ou du *mask*, pièces de théâtre garnies de copieux intermèdes chantés et dansés, parmi lesquelles *King Arthur* (1691) et *Fairy Queen (1692)* font figure de joyaux.

### Didon et Enée (Dido and Aeneas)

Londres 1689 (?), livret de Nahum Tate

**Sujet :** Enée (t), fuyant Troie, fait étape à Carthage où règne Didon (ms). Ils s'éprennent l'un de l'autre. Mais les Sorcières ne l'entendent pas de cette oreille : elles font croire à Enée que les dieux lui ordonnent de poursuivre son errance. Il leur obéit. 3 actes, 1 h.

**Signes particuliers** : On a longtemps cru que l'unique opéra de Purcell avait été écrit pour un pensionnat de jeunes filles. Mais l'état le plus récent de la recherche semble indiquer que l'œuvre a été créée en d'autres circonstances. En tout état de cause, ce drame miniature ne prend pas plus d'une heure pour retracer le destin de Didon. Il suffit d'un air avec basse obstinée puis d'un *lamento* final pour tracer un saisissant portrait de la reine. Chœurs et danses viennent s'y intercaler comme autant d'intermèdes d'une prodigieuse inspiration. Le tout est d'une remarquable économie dramatique.

**Version recommandée : Christie (Erato)**

# Rameau, Jean-Philippe

Gageons que vous ne tarderez point à grossir les rangs des ramistes (ou « rameauneurs », appellation d'époque). Leur dieu Jean-Philippe reste victime de malentendus obstinés qui ont pour effet de raréfier ses opéras dans les théâtres. Il s'agit pourtant d'un compositeur essentiel. Né en 1683 à Dijon, Rameau est d'abord organiste, claveciniste et théoricien, auteur du célèbre traité de *L'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722). C'est à l'âge de 50 ans qu'il compose sa première tragédie lyrique, mettant sa science au service d'une fibre dramatique hors du commun. Rameau ne cesse d'inventer des harmonies sophistiquées et des combinaisons instrumentales inédites, qui troublent ses contemporains aussi sûrement qu'elles lui assurent le succès. Ses ressources étaient telles que, de son propre aveu, il aurait pu mettre en musique la *Gazette de Hollande !* Accusé d'intellectualisme alors que ses partitions débordent de sensualité, opposé à Rousseau durant la fameuse « Querelle de Bouffons » (voir le chapitre *Quatre siècles en dix minutes,* p. 21), il est bientôt considéré comme une « vieille perruque » parce qu'il n'a jamais délaissé les formes de la tragédie lyrique et de l'opéra-ballet nées sous Louis XIV. Après sa mort en 1764, ses ouvrages continueront d'attirer les foules avant que le succès de Gluck n'en précipite la désaffection. Constamment déclassé, de tempérament taciturne, Rameau paya sa fière originalité d'un oubli qui s'est prolongé jusqu'au XX^e siècle. Aujourd'hui, sa présence sur les affiches n'est pas encore à la hauteur de son génie et les productions de *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749) ou *Les Paladins* (1760) demeurent exceptionnelles. Ne vous fiez pas à l'indifférence des uns et aux préjugés des autres : ses opéras méritent de figurer à la même hauteur que les chefs-d'œuvre de Monteverdi ou Mozart. Voilà, c'est dit.

Frontispice du livret de Pellegrin, gravé par J. P. Le Bas, d'après Bonnart, Paris 1739. B.N.F.

## Hippolyte et Aricie

Paris 1733, livret de l'Abbé Pellegrin

**Sujet :** Phèdre (ms) aime secrètement son beau-fils Hippolyte (t), lui-même épris d'Aricie (s). Se méprenant sur l'attitude des uns et des autres en son absence, Thésée (b), père d'Hippolyte et mari de Phèdre, provoquera un fatal enchaînement qui se terminera cependant par un *happy end* céleste. Un prologue et 5 actes, 3 h.

**Signes particuliers :** Premier opéra de Rameau créé en 1733, cette version musicale de la *Phèdre* de Racine constitua d'emblée un chef-d'œuvre qui désarçonna ses contemporains. Le compositeur dut même couper le Trio des Parques que les chanteurs de l'époque n'arrivaient pas à interpréter en raison de ses étranges successions harmoniques. « Il y a assez de musique dans cet opéra pour en faire dix », c'est le compositeur André Campra qui le dit.
**Version recommandée : Minkowski (Archiv)**

Hippolyte et Aricie, mise en scène de Jean-Marie Villégier, Palais Garnier, Paris 1996. Opéra National de Paris/Jacques Moatti.

## Les Indes galantes

Paris 1735, livret de Louis Fuzelier
**Sujet :** Au prologue, la déesse Hébé (s) invite la jeunesse de tous les pays à chanter l'Amour plutôt que la belliqueuse Bellone. Suivent quatre courtes intrigues illustrant les victoires de l'Amour en Turquie, au Pérou, en Perse et chez les Indiens d'Amérique. Un prologue et 4 actes, 3 h.
**Signes particuliers :** Comme tout opéra-ballet digne de ce nom, *Les Indes galantes* se décline en plusieurs « entrées », intrigues chantées et dansées indépendantes les unes des autres mais unifiées par un fil conducteur énoncé au prologue. L'œuvre connut d'emblée un succès monstre. Malgré la légèreté de son livret, Rameau y déploie l'étendue de son art jusque dans la fameuse *Danse des Sauvages*, à tel point qu'on l'accusait d'avoir composé une musique trop riche et bruyante. Cette fête colorée, entre la revue et le divertissement royal, fut aussi l'un des premiers opéras du compositeur à être exhumés au XX$^{e}$ siècle.
**Version recommandée : Christie (Harmonia Mundi)**

## Castor et Pollux

Paris 1737, livret de Pierre-Joseph Bernard
**Sujet :** Castor (t) est tombé sur le champ de bataille, suscitant le désespoir de Télaïre (s). À la demande de celle-ci, Pollux (bar) va chercher son demi-frère aux Enfers, même s'il en pince aussi pour la jeune femme et que la jalouse Phœbé (s) lui met des bâtons dans les roues. Un prologue et 5 actes, 3 h.
**Signes particuliers :** L'un des meilleurs livrets mis en musique par Rameau, qui n'était pas très regardant par ailleurs – on le lui a suffisamment reproché. L'œuvre, poignante et humaine, rencontra grand succès et totalisa 254 représentations jusqu'en 1785. Comme c'est le cas de plusieurs autres tragédies de Rameau, compositeur et librettiste lui apportèrent de substantielles modifications lors d'une reprise en 1754.
**Version recommandée : Christie (Harmonia Mundi)**

Jean-Paul Fouchécourt (Platée). D.R.

## Platée

Versailles 1745, livret de Jacques Autreau et Joseph Le Valois d'Orville

**Sujet :** Pour tourner en bourrique la jalouse Junon (ms), Jupiter (b) fait la cour à Platée (t). Cette nymphe ridicule règne sur des marais et affectionne les rimes en «-oi ». Elle est aussi coquette que nymphomane. Et sûre de ses attraits. Sa prise de conscience finale n'en sera que plus douloureuse. Un prologue et 3 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Comédie lyrique, opérette ou *musical* avant la lettre ? *Platée* est tout cela et bien davantage. Sur un sujet d'une bouffonnerie, mais aussi d'une cruauté sans limites, Rameau sort le grand jeu et signe une partition d'une débordante invention, qui culmine dans les airs de la disgracieuse nymphe (chantée par une haute-contre : un homme travesti !) et du personnage de la Folie. Laquelle s'amuse à dérégler la partition, exhibant ainsi le pouvoir de la musique capable de faire pleurer le texte le plus gai ou rire les vers les plus tragiques.

**Version recommandée : Minkowski (Erato)**

Barbara Bonney (Alphise) et Charles Workman (Abaris), Festival baroque, Salzbourg 1999. D. Baltzer.

## Les Boréades

Aix-en-Provence 1985, livret probablement de Louis de Cahusac

**Sujet :** La désirable Alphise (s) doit choisir un époux parmi les descendants de Borée (b), dieu des vents. Mais elle leur préfère le chaste Abaris (t). Après tergiversations mélodieuses et sublimes tempêtes, Apollon (bar) viendra arranger la situation. 5 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Non, ce n'est pas une faute de frappe : *Les Boréades* ont attendu la fin du XX^e^ siècle pour connaître enfin leur création scénique. Les répétitions en vue de la première de cet ultime ouvrage de Rameau furent en effet interrompues peu de temps après la mort du musicien. La partition a donc dormi deux siècles sur les rayons de la Bibliothèque Nationale avant qu'un éditeur ne s'en procure les droits. Sa forme, dénuée de prologue et enchaînant la première scène à l'ouverture, est caractéristique de la Tragédie lyrique dernier style. Et les couleurs orchestrales que Rameau invente pour dépeindre cette histoire de vents et de désir tiennent du miracle.

**Version recommandée : Gardiner (Erato)**

# Ravel, Maurice

Grand alchimiste des coloris orchestraux et de l'harmonie, par laquelle il crée des teintes variées à l'infini avec une belle économie de moyens, Ravel dispose des innovations debussystes dont il tire un style très personnel, chatoyant, pudique, toujours poétique, non sans nostalgie vis-à-vis de l'enfance et du passé. À côté de ses nombreuses pièces pour piano, mélodies et œuvres symphoniques, le compositeur français laisse deux opéras qui, chacun sur un ton différent, sont significatifs de sa manière délicate. Il est né en 1875 et décédé en 1937.

## L'Heure espagnole

Paris 1911, livret de Maurice Étienne Legrand

**Sujet :** Concepcion (s), femme de l'horloger Torquemada (t), tente de ménager ses deux soupirants Gonsalve (t) et Gomez (b), cachés dans des horloges qu'elle fait transporter par le muletier Ramiro (bar). Elle finira dans les (gros) bras de ce dernier. 1 acte, 1 h.

**Signes particuliers :** La pièce de Legrand avait connu le succès, mais l'opéra de Ravel ne gagna pas d'emblée la sympathie du public. Le compositeur avait choisi ce sujet pour sa théâtralité cocasse, tirant vers la fantasmagorie espagnole ce qui s'apparente à un leste vaudeville. Aujourd'hui, la partition est très appréciée pour sa verdeur comique et elle est souvent donnée en compagnie de *L'Enfant et les sortilèges*.

**Version recommandée : Maazel (Deutsche Grammophon)**

Colette, par René Carrère, vers 1920. Musée Colette.

## L'Enfant et les sortilèges

Monte-Carlo 1925, livret de Colette

**Sujet :** Plutôt que de « faire sa page », un Enfant (ms) capricieux casse les meubles de sa chambre, déchire ses livres et torture les animaux. Mais les objets prennent vie et lui retournent la monnaie de sa pièce. 1 acte, 1 h.

**Signes particuliers :** Bien qu'il soit difficile à mettre en scène, ce conte entre ironie et naïveté est chéri des théâtres comme des spectateurs, car son texte et sa musique diffusent une étreignante poésie. Colette varie les styles littéraires avec malice, osant recourir à l'onomatopée et à l'humour loufoque, tandis que Ravel s'amuse à passer en revue les musiques de son époque, des déhanchés jazzistiques de la Théière aux complaintes cabaretières de la Chouette, en passant par la sarabande néo-classique des Pastoureaux et les flammes hispanisantes du Feu. Ce chef-d'œuvre est l'expression la plus achevée d'une nostalgie de l'enfance nichée au cœur de la musique ravélienne.

**Version recommandée : Maazel (Deutsche Grammophon)**

Lithographie d'André Hellé pour l'édition originale chez Durand, 1925. B.N.F. Paris.

# Rossini, Gioacchino

On associe volontiers Rossini au mot « bouffe » dans toutes les acceptions du terme. Et s'il est vrai que l'artiste commença par composer des farces en un acte bien des années avant d'inventer des farces aux truffes, s'il maniait effectivement un délicieux humour sec, il n'en possédait pas moins une personnalité ambivalente. Né à Pesaro en 1792, Rossini connaît tôt le succès avec ses farces vénitiennes avant le tournant de 1813, année marquée par le succès de *Tancrède* et de *L'Italienne à Alger*. Dès lors, l'Italie va le voir alterner opéra *seria* et *buffa* pendant dix ans à un rythme effréné. Nouvelle étape en 1824, quand il se rend à Paris où il dirige le Théâtre-Italien et compose encore quelques ouvrages défiant les normes. Enfin, à l'âge de 37 ans, il prend sa retraite ! Pendant près de quarante ans, Rossini ne compose plus que quelques œuvres sacrées et ses *Péchés de vieillesse*, exquises mignardises. Devenu une sommité honorée par l'Europe entière, il s'éteint à Passy en 1868, laissant une quarantaine d'opéras qui illustrent son infatigable faconde et font triompher le *bel canto* jusqu'à l'ivresse. Sa musique étourdissante travaille sur le rythme et la gradation irrésistible (le fameux *crescendo* rossinien). Si *Le Barbier de Séville* n'a jamais quitté l'affiche, il convient de préciser que la plupart de ses ouvrages ont été oubliés en même temps que le style belcantiste. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que la renaissance rossinienne s'est mise en branle, grâce aux efforts de quelques musicologues mordus. On ne se limitera donc pas aux incontournables présentés ci-dessous, et on ira voir du côté de *Tancrède* (1813), du *Turc en Italie* (1814) et de la *Pie voleuse* (1817).

La belle Algérienne. Gravure de Besselmann. B.N.F. Estampes.

## L'Italienne à Alger (L'Italiana in Algeri)

Venise 1813, livret d'Angelo Anelli

**Sujet :** C'est *L'Enlèvement au Sérail* à l'envers : capturé en mer, le jeune Lindoro (t) est emprisonné à Alger dans le harem du pacha Mustafa (b) qui aimerait bien changer de femme. Or voici qu'Isabella (ms), fiancée de Lindoro venue à sa rescousse, est capturée à son tour. Usant de son habileté à faire tourner les têtes, la belle Italienne parvient à sauver ses compagnons. 2 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers :** Quand l'opéra *buffa* s'aventure jusqu'au burlesque le plus débridé, cela donne cette pétillante partition qui frôle le dadaïsme dans son premier final, où les personnages emploient des onomatopées pour crier leur émoi. C'est aussi un triomphe du *bel canto* le plus virtuose, qui réclame du ténor des aigus en dentelle et de l'héroïne une voix de contraltino aussi grave qu'agile, sans oublier un charme ravageur.

**Version recommandée : Scimone (Erato)**

## Le Barbier de Séville (!) (Il Barbiere di Siviglia)

Rome 1816, livret de Cesare Sterbini

**Sujet :** Histoire d'un assaut : le Comte Almaviva (t) est amoureux de Rosina (ms), mais celle-ci est séquestrée par son tuteur, le libidineux Don Bartolo (b). Après plusieurs tentatives et déguisements suggérés par le barbier Figaro (bar), c'est finalement une « précaution inutile » du tuteur qui permettra aux deux amants de s'épouser. 2 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** La pièce de Beaumarchais, première partie de la trilogie comprenant en outre *Le Mariage de Figaro* (qui inspira Mozart) et *La Mère coupable*, avait déjà servi de canevas à un opéra de Paisiello quand Rossini décida de la mettre en musique. On ne manqua pas de le lui reprocher et la création du *Barbier* se solda par un échec. Mais l'œuvre ne tarda pas à s'imposer, tant elle est rigoureusement construite. Elle marie l'esthétique du *bel canto* à une vie dramatique intense, sans aucun temps mort et avec des personnages finement caractérisés. De l'entrée de Figaro à l'« Air de la calomnie » en passant par la cavatine de Rosina, la partition recèle son lot de tubes. Elle aurait été composée en onze jours... À noter que le rôle de Rosina, conçu pour un mezzo-soprano, a été *trusté* par les sopranos légers du vivant de Rossini déjà.

**Version recommandée : Abbado 1971 (Deutsche Grammophon)**

## La Cenerentola

Rome 1817, livret de Jacopo Ferretti

**Sujet :** Le conte de Perrault à la façon d'une comédie bourgeoise. L'héroïne Angelina (ms) est surnommée Cendrillon (Cenerentola), son prince s'appelle Ramiro (t), lequel échange son costume avec celui de son valet Dandini (bar) pour percer les cœurs à jour. Ses méchantes sœurs ont pour nom Clorinda (s) et Tisbe (ms), tandis que la fée-marraine est devenue un noble parrain : Alidoro (b). Quant à la fameuse chaussure de vair, elle est remplacée par un bracelet, censure oblige. 2 actes, 2 h.

La mise en scène de Luca Ronconi, Festival Rossini de Pesaro, été 2000. Amati Bacciardi.

**Signes particuliers :** Ce « mélodrame bouffe » évolue dans des sphères moins uniformément burlesques que *Le Barbier de Séville*. Le personnage principal s'avère en effet tendre autant que naïf, et il entre en chantant une triste complainte. Emblème du style *semiserio*, *La Cenerentola* n'en confronte pas moins le romantisme délicieux de son couple principal aux figures comiques des deux sœurs et de Dandini. Quant à Angelina, elle s'offre comme le parangon du contraltino rossinien.

**Version recommandée : Chailly (Decca)**

Lella Cuberli (Semiramide), Metropolitan Opera, New York 1992. W. Klotz.

## Sémiramis (Semiramide)

Venise 1823, livret de Gaetano Rossi

**Sujet :** À Babylone, la reine Sémiramis (s) doit choisir un successeur à son époux assassiné. Ce ne sera pas l'odieux Axur (b) mais Arzace (ms), général qu'elle convoite. Or, après moult prophéties et apparitions fantomatiques, on apprend qu'Arzace n'est autre que le fils de Sémiramis. Victime d'une tragique méprise, il tue sa mère. 2 actes, 3 h. 30

**Signes particuliers :** Dernière œuvre composée pour l'Italie, *Sémiramis* représente le *nec plus ultra* en matière d'opéra *seria* rossinien. Ses deux longs actes, inspirés de la tragédie de Voltaire, débordent d'une musique foisonnante et virtuose jusqu'au vertige. Il y faut des chanteurs de première classe, capable de soutenir les véloces splendeurs d'airs et duos d'anthologie. Ce qui n'est pas étonnant lorsque l'on sait que ses créateurs avaient pour nom Isabella Colbran et Filippo Galli.

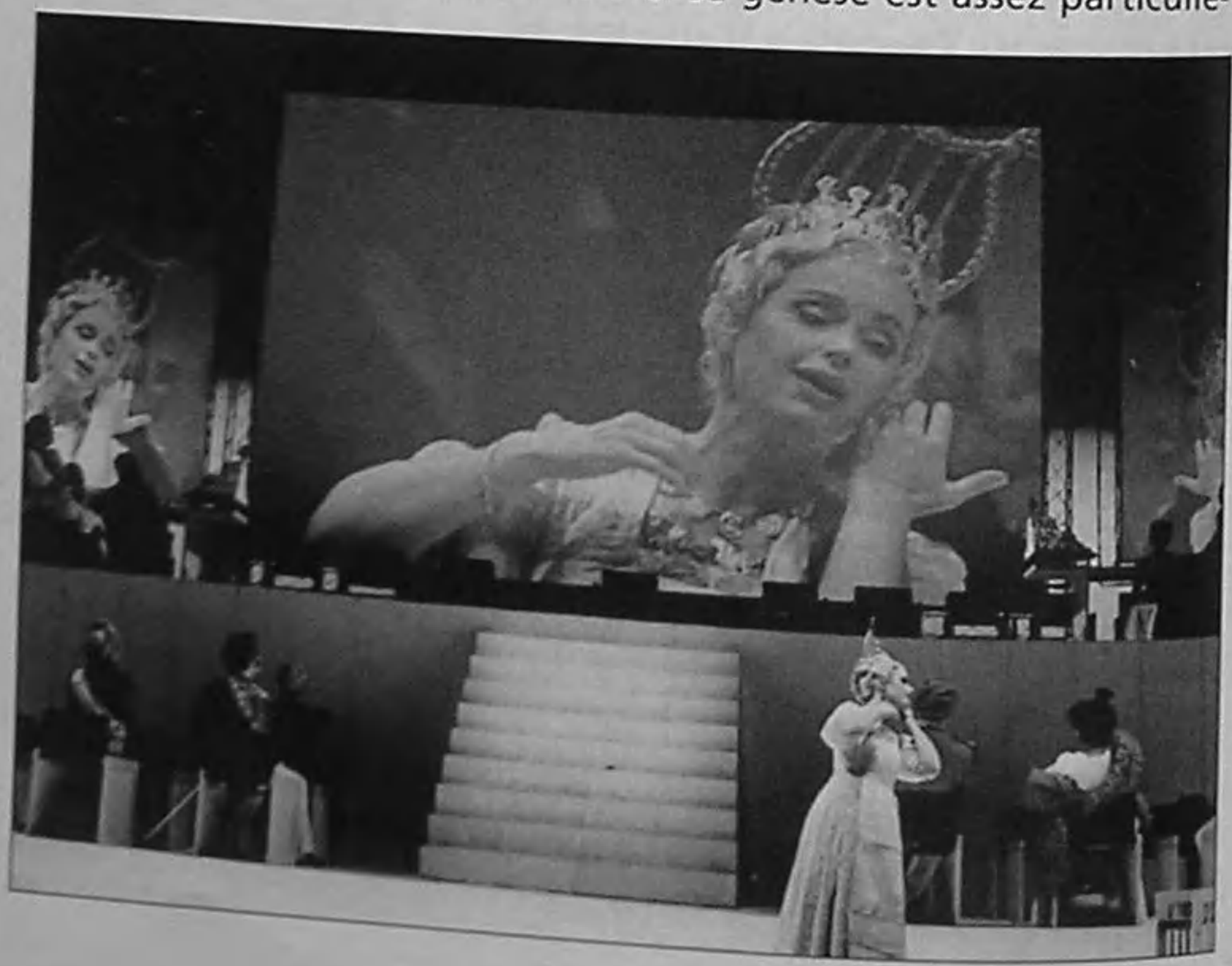
**Version recommandée : Zedda (Fonit Cetra)**

## Le Voyage à Reims (Il Viaggio a Reims)

Paris 1825, livret de Luigi Balocchi

**Sujet :** Des voyageurs venus du monde entier pour assister au couronnement de Charles X, à Reims, se retrouvent coincés à l'Auberge du Lys d'Or, à Plombières. Après plusieurs intrigues outrageusement « opératiques », ils tueront le temps en chants patriotiques et en ensembles insensés. 2 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Joyau inclassable, *Le Voyage à Reims* offre la quintessence de la verve rossinienne. Sa genèse est assez particuliè-



Elisabeth Norberg-Schulz (Corinna), mise en scène de Luca Ronconi, Festival Rossini de Pesaro, 1999. Amati Bacciardi.

re. Ouvrage de circonstance composé pour le Théâtre-Italien de Paris à l'occasion du couronnement de Charles X, il n'a été donné qu'à cette occasion. Rossini a ensuite réutilisé une partie de sa musique dans *Le Comte Ory*, comédie leste (et en français) créée en 1828, tandis que *Le Voyage à Reims* dut attendre 1984 avant d'être ressuscité au Festival de Pesaro. Depuis, il fait la joie des théâtres. Et leur ruine ! Car Rossini disposait de toute la troupe des Italiens. Il a donc taillé sa partition à la démesure de dix chanteurs de grande pointure, auxquels se joignent des rôles secondaires eux-mêmes sollicités dans le grand ensemble à 14 voix. Rossini inventait ainsi l'opéra-gala.

**Enregistrement recommandé : Abbado (Deutsche Grammophon)**

GUILLAUME TELL, scène du tir à l'arbalète.
B. N. F. Opéra.

## Guillaume Tell

Paris 1829, livret de V.-J. Étienne de Jouy et Hippolyte L. F. Bis

**Sujet :** Guillaume Tell (bar) refuse de céder à la tyrannie des Habsbourg qui oppressent la Suisse et dont le gouverneur Gessler (b) est le représentant. Ralliant Arnold (t) à sa cause, malgré l'amour que ce dernier porte à Mathilde de Habsbourg (s), Guillaume Tell abat Gessler après avoir triomphalement passé l'épreuve de l'arbalète – il devait transpercer une pomme posée sur la tête de son fils.
4 actes, 3 h. 50

**Signes particuliers :** Dans sa dernière œuvre théâtrale, Rossini effectue un virage qui ouvre la voie à l'opéra romantique de Bellini, Donizetti et du jeune Verdi. Délaissant la virtuosité formaliste, il compose une partition soucieuse de pathos et d'atmosphère, dont l'originalité éclate dès la très célèbre ouverture à la fois méditative, pastorale, orageuse puis triomphale. L'ouvrage, mal reçu lors de sa création à cause de sa nouveauté et de ses vastes dimensions, devait aussi influencer le grand opéra à la française. Il reste injustement négligé par les théâtres. Et quand il se trouve programmé, ce n'est plus guère dans sa version originale en français mais dans sa traduction italienne.

**Version recommandée : Muti (en italien, Philips)**

# Saint-Saëns, Camille

La longévité de Saint-Saëns, né en 1835 et mort en 1921, en fait un compositeur au visage de Janus : élève d'Halévy et partisan de la révolution wagnérienne, il fait figure d'auguste conservateur au tournant du siècle. Ses 12 opéras, flanqués de sujets historiques le plus souvent, restent donc fermement ancrés dans le XIXe siècle et sont les héritiers enjôleurs du grand opéra. Un seul d'entre eux est réellement passé à la postérité.

## Samson et Dalila

Weimar 1877, livret de Ferdinand Lemaire

**Sujet :** L'invincible Samson (t) exhorte les Juifs à la révolte contre les Philistins. Pour le désarmer, le Grand Prêtre de Dagon (bar) lui envoie son arme secrète, la vamp Dalila (ms) qui séduit Samson et lui arrache le secret de sa force : ses longs cheveux, qu'elle rase dans son sommeil. Enchaîné dans le temple de Dagon, Samson prie Dieu de lui rendre sa puissance l'espace d'un instant et fait s'écrouler le temple. 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Sensuelle et insidieuse, cette partition a été créée à Weimar à l'initiative de Franz Liszt. Elle doit son luxurieux abord au personnage de Dalila, auquel Saint-Saëns a confié des pages aussi entêtantes que « *Printemps qui commence* », « *Amour, viens aider ma faiblesse* » et surtout « *Mon cœur s'ouvre à ta voix* », qui rachète le formalisme un peu carré de certains autres passages. Pour lui faire face, le rôle de Samson est destiné à un ténor héroïque autant que chevelu.

**Version recommandée : Prêtre (EMI)**

La destruction du Temple par Samson. Illustration extraite du THEATRUM BIBLICUM. D.R.

# Schoenberg, Arnold

Jessye Norman (la Femme), Festival de Salzbourg, 1995.
Salzburger Festspiele/R. Waltz.

Il fallait bien qu'un compositeur se dévoue pour faire franchir à la musique une étape incontournable de son histoire. C'est avec une conscience quasi-messianique de cette « mission » que Schoenberg a concocté la révolution atonale dans les premières décennies du XX^e siècle. Son œuvre, de style post-romantique d'abord, puis se grisant de la liberté que lui donne « l'atonalité libre » à partir de 1908, et enfin corsetée dans les règles du dodécaphonisme sériel dès le début des années 20 (voir en p. 47), comprend quatre ouvrages dramatiques. D'*Erwartung* à *Moïse et Aaron*, il passe par les explorations avant-gardistes de *Die glückliche Hand* (1924) et l'opéra bouffe *Von heute auf morgen* (1930). Autodidacte pour l'essentiel, pédagogue fameux, mentor de Berg et Webern (qui forment avec lui la Seconde École de Vienne), Schoenberg était beaucoup plus tolérant qu'on ne pourrait le penser. Né à Vienne en 1874, il doit émigrer aux États-Unis dès l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie et meurt à Los Angeles en 1951.

## Erwartung

Prague 1924, livret de Marie Pappenheim

**Sujet :** Une femme (s) a rendez-vous dans une forêt avec son amant. Elle le cherche, elle l'attend... Et bute finalement sur son cadavre. 1 acte, 1/2 h.

**Signes particuliers :** Le titre se prononce « air-var-toungue » et veut dire « attente ». Ce monodrame pour voix de femme est la première œuvre scénique de Schoenberg et l'œuvre-clé de sa période atonale « libre » où les notes et accords jaillissent sans contrainte, comme « l'enregistrement sismographique de chocs traumatiques » (Adorno). Nous sommes donc au cœur de la pensée expressionniste qui entend retranscrire les mouvements intérieurs de manière brute. Aucun thème reconnaissable, aucun repère tonal, aucune continuité ni développement dans ce long récitatif accompagné par un vaste orchestre, et dont l'impact ne laisse d'étonner.

**Version recommandée : Levine (Philips)**

## Moïse et Aaron (Moses und Aron)

Zurich 1957, livret du compositeur

**Sujet :** Dieu, invisible et irreprésentable, parle à Moïse (rôle parlé). Mais c'est Aaron (t) qui retransmet sa parole au peuple juif, car il a le don d'éloquence. Échouant toutefois à convaincre la foule de l'existence du Dieu unique, Aaron restaure les idoles. On danse autour du Veau d'or. Et Moïse ne peut que s'effondrer en invoquant ce « mot qui [lui] manque ». 2 actes, 2 h.

Moïse et Aaron, mise en scène de Herbert Wernicke, Opéra de Francfort, 1990.
M. Eggert.

**Signes particuliers :** Opéra déstabilisant s'il en est, *Moïse et Aaron* resta inachevé. Schoenberg en composa les deux premiers actes entre 1930 et 1932, puis il émigra aux États-Unis et ne mit jamais en musique l'acte III. Il préconisait qu'on le représentât en le récitant, mais la plupart des productions ne donnent que les deux actes mis en musique. Ceux-ci suffisent à transmettre la pensée de Schoenberg, qui trouve ici son aboutissement et débouche sur ce vide angoissant : la parole, la forme artistique, sont impuissantes à traduire l'Idée. Schoenberg ne lésine pas sur les moyens. Le sujet biblique, symbole de son retour au judaïsme, requiert un grand orchestre, un chœur immense (et très sollicité), de nombreux rôles secondaires et deux protagonistes incarnant la dichotomie centrale. Le volubile Aaron est un ténor au lyrisme superficiel tandis que le rôle de Moïse doit être « parlé-chanté » selon les principes du *Sprechgesang* inventé par le compositeur.

**Version recommandée : Boulez (Deutsche Grammophon)**

# Smetana, Bedřich

Né en 1824, mort en 1884, Smetana fut le chantre du nationalisme tchèque. En dehors de ses poèmes symphoniques à la gloire de sa patrie (dont l'ineffable *Moldau*), il passe pour le père de l'opéra tchèque qu'il défendit par le biais de huit œuvres achevées. Si celles-ci figurent toujours à l'affiche des théâtres de son pays, seule la *Fiancée vendue* a fait carrière à l'étranger.

## La Fiancée vendue (Prodaná nevesta)

Prague 1866, livret de Karel Sabina

**Sujet :** Dans un village tchèque, Mařenka (s) aime Jeník (t), mais ses parents, influencés par l'entremetteur Kecal (b), la destinent à Vašek le bègue (t), fils d'un riche marchand. Après divers quiproquos, la jeune fille se croira abandonnée de Jeník jusqu'à ce que la révélation des origines de celui-ci vienne dénouer la situation. 3 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Cette impayable *Fiancée* rencontra d'emblée un grand succès grâce à son climat de radieuse ruralité, équilibrant parfaitement la touche folklorique et le galbe formel influencé par les modèles germaniques. Le livret, plutôt traditionnel, abrite son lot de personnages hauts-en-couleur. Du marieur volubile au bègue timide en passant par un directeur de cirque ambulant, Smetana a su donner à tous une touchante vie scénique.

**Version recommandée : Ancerl (Supraphon)**

# Richard Strauss

Ne pas confondre avec Johann Strauss père et fils, rois de la valse et de l'opérette viennoise, sans lien familial avec ce fils de corniste munichois né en 1864. On aime à scinder la vie de Richard Strauss en plusieurs périodes. D'abord celle des poèmes symphoniques, où s'épanouit sa prodigieuse maîtrise du contrepoint et de l'orchestration. Puis les opéras « noirs », c'est-à-dire violents et dissonants (*Salomé* et *Elektra*), avant les opéras « roses », souvenirs émus de Mozart (*Le Chevalier, Ariane*). Viennent ensuite une période d'essoufflement et enfin un retour de flamme dans l'après-guerre (*Quatre derniers Lieder*), juste avant sa mort en 1949. Strauss passe pour l'un des compositeurs d'opéra les plus considérables du XX^e^ siècle, doué d'un goût théâtral qui l'amène à collaborer avec des écrivains de la stature de Hugo von Hofmannsthal ou Stefan Zweig. Parmi ses 15 ouvrages lyriques, cinq se sont inscrits sans peine dans le grand répertoire international. Mais si vous tombez amoureux de cette musique qui cajole les voix de femme, vous irez voir aussi du côté d'*Arabella* (1933) et de *Capriccio* (1942), dernier et mélancolique opéra s'interrogeant sur la primauté de la musique ou des paroles...

## Salomé

Dresde 1905, livret d'Oscar Wilde traduit en allemand par Hedwig Lachenmann

**Sujet :** Comme la princesse Salomé (s) est belle, ce soir ! Si belle qu'elle affole les libidos masculines : après Narraboth (t), c'est son beau-père Hérode (t) qui se laisse séduire par sa « danse des Sept Voiles » et lui accorde ce qu'elle voudra. Elle demande la tête de Jochanaan le Baptiste (bar) sur un plateau d'argent, afin de baiser sa si désirable bouche. 1 acte, 1 h. 45

**Signes particuliers :** Sur la pièce morbide d'Oscar Wilde, Strauss déploie une soyeuse étoffe dont un orchestre énorme fait scintiller plis et moirures. À la fois puissante, violente et raffinée, la partition rend justice à ce sulfureux mélange d'érotisme et de mort qui réclame des chanteurs bien dotés vocalement – et bien roulés avec ça, si l'on veut que Jochanaan dégage un irrésistible *sex-appeal* et que le *strip-tease* antique du soprano ne tombe pas dans le comique involontaire.

**Version recommandée : Sinopoli (Deutsche Grammophon)**

Salomé, tableau de Georg Papperitz. D.R.

Gwyneth Jones (Elektra), Grand Théâtre de Genève, 1990.
Van Appelghem.

## Elektra

Dresde 1909, livret d'Hugo von Hofmannsthal

**Sujet :** Elektra (s) vit figée dans le souvenir de son père Agamemnon, tué à son retour de Troie par sa femme Clytemnestre (ms) et l'amant de celle-ci, Egisthe (t). Elektra rêve de vengeance. Sa sœur Chrysothémis (s) préfère oublier. Il faudra qu'Oreste (bar), leur frère, revienne égorger Clytemnestre et Egisthe pour qu'Elektra puisse enfin être délivrée de sa fidélité hystérique par la mort. 1 acte, 1 h. 45

**Signes particuliers :** Plus loin et plus fort que *Salomé*, Strauss déclenche un cataclysme orchestral pour mettre en musique la pièce de Hofmannsthal d'après Sophocle. Il flirte même avec la bitonalité (= superposition très dissonante de deux tonalités) dans la scène cruciale qui oppose Elektra à sa mère. Au sein de cette barbare Mycène où l'on crie et sacrifie, les névroses se chantent à gorge déployée. Multipliant les *climax*, l'ouvrage s'achève généralement sur un torrent d'applaudissements et de vivats frénétiques, pour autant que la chanteuse soit parvenue au bout du rôle-titre sans rien se casser en route.

**Version recommandée : Mitropoulos (Orfeo)**

## Le Chevalier à la rose (!) (Der Rosenkavalier)

Dresde 1911, livret de Hugo von Hofmannsthal

**Sujet :** Dans la Vienne de l'impératrice Marie-Thérèse, deux histoires se télescopent. L'une, mélancolique, nous montre la Maréchale (s) provoquer volontairement la rupture avec son jeune amant Octavian (ms), car elle a pris conscience du temps qui s'écoule et de l'inconstance des cœurs. Dans l'autre, nous voyons Octavian manigancer pour obtenir la main de la jeune Sophie (s), fille du « bourgeois gentilhomme » Faninal (bar) qui l'a promise à un noble sans argent ni manières, le Baron Ochs (b). 3 actes, 3 h. 20

**Signes particuliers :** Farcie de pastiches mozartiens, pucciniens et johannstraussiens, la partition du *Chevalier* est une merveilleuse mécanique théâtrale. Y alternent la gouaille déchaînée d'une comédie moliéresque et le ton plus douloureux d'un drame sentimental, qui culmine dans le sublime trio du dernier acte où les voix de femme rivalisent de générosité lyrique. Avec ses nombreux niveaux de lecture et de style, le livret de Hofmannsthal est l'un des plus raffinés de l'histoire. C'est l'œuvre de Strauss la plus aimée du public.

**Version recommandée : Karajan 1956 (EMI)**

## Ariane à Naxos (Ariadne auf Naxos)

Stuttgart 1912/Vienne 1916, livret de Hugo von Hofmannsthal

**Sujet :** Le prologue nous montre les coulisses d'un théâtre, dans le palais de l'homme le plus riche de Vienne. Pour permettre le tir du feu d'artifice à 9 heures précises, l'éclairé mécène ordonne qu'on représente l'opéra *seria Ariane à Naxos* et l'opéra *buffa* d'une troupe italienne SIMULTANÉMENT ! D'abord désemparé, le jeune Compositeur d'*Ariane* (ms) se fera une raison, convaincu par les charmes de la vedette italienne Zerbinetta (s). L'opéra proprement dit confronte la fidélité tragique d'Ariane (s), abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos, au papillonnage effréné de Zerbinetta. Un prologue et un acte, 2 h. 15

**Signes particuliers :** *Ariane à Naxos* a d'abord été conçu pour s'insérer dans le *Bourgeois Gentilhomme* de Molière en lieu et place de la turquerie finale. Mais après le demi-succès de la création (1912), Strauss et Hofmannsthal inventèrent un nouveau prologue qui s'imposa dès 1916. Savoureux jeu de théâtre dans le théâtre, où le pastiche et le credo esthétique ont leur rôle à jouer, l'œuvre s'enlise quelque peu dans les considérations philosophiques du finale.

**Version recommandée : Karajan (EMI)**

La Femme sans ombre, mise en scène d'Andreas Homoki, Grand Théâtre de Genève, 1997. Van Appelghem.

## La Femme sans ombre (Die Frau ohne Schatten)

Vienne 1919, livret de Hugo von Hofmannsthal

**Sujet :** Il était une fois, dans les lointaines îles de l'Orient, la fille du roi des esprits qui épousa un Empereur (t). Or cette Impératrice (s) n'est pas devenue humaine pour autant : elle ne projette pas d'ombre et ne peut guère enfanter. Il ne lui reste que trois jours pour s'en procurer une, faute de quoi l'Empereur sera pétrifié. Aidée de sa nourrice (ms), l'Impératrice décide de marchander l'ombre d'une Femme (s), épouse du teinturier Barak (b). Prise de compassion, elle renoncera finalement... Et gagnera ainsi l'ombre tant convoitée. 3 actes, 3 h.

**Signes particuliers :** On sent Hofmannsthal à son meilleur dans cet univers onirique et symbolique. Strauss a quelque peine à suivre, mais il n'en dégaine pas moins le meilleur de son inspiration dans les scènes de l'Impératrice. Son orchestre scintille de mille éclats, oscillant entre peintures rutilantes (interlude de la descente sur terre), tableaux à l'orientalisme enivrant et effluves de musique de chambre (le violoncelle pour l'Empereur, le violon pour l'Impératrice). D'ordinaire, l'œuvre fait tomber le lyricomane en pâmoison. À noter qu'elle a aussi inspiré à Hofmannsthal un conte en prose, lequel reprend la trame en l'enrichissant d'épisodes nouveaux.

**Version recommandée : Solti (Decca)**

# Stravinsky, Igor

Avec Debussy et Schoenberg, c'est l'autre figure tutélaire de la musique du XX^e siècle. Né en 1882, mort en 1971, Stravinsky a souvent été comparé à Picasso tant il toucha de genres et de styles selon diverses « périodes » qui font la joie des professeurs d'histoire de la musique. Pour résumer, disons qu'il forge son goût pour les rythmes complexes durant sa période russe (jusqu'en 1920), qu'il joue avec les formes et les langues du passé lors de sa période néoclassique (1920-1952) et qu'il explore le sérialisme à la fin de sa vie. Son seul ouvrage lyrique passé dans le grand répertoire est emblématique de sa phase néo-classique, mais son opéra russe *Le Rossignol* (1908-1914) et son oratorio latin *Œdipus Rex* (1927) connaissent régulièrement les honneurs de la scène.

## The Rake's Progress

Venise 1951, livret de W. H. Auden et Chester Kallmann

**Sujet :** Tom Rakewell (t) aime Ann Trulove (s). Mais voilà qu'apparaît Nick Shadow (bar), personnification diabolique avec laquelle Tom conclut un pacte. Sa « carrière de libertin » (« Rake's Progress ») commence. De bordel en asile, Tom épouse Baba la Turque (ms), rêve de gloire, pense devenir riche en inventant une machine qui transforme la pierre en pain... Il finira ses jours dans une maison de fous, où la fidèle Ann vient le bercer. 3 actes et un épilogue, 2 h. 20

**Signes particuliers :** Inspiré d'une série de tableaux du satiriste Hogarth, cet opéra est une variation sur le mythe de Faust. Le compositeur s'y montre au sommet de sa forme néo-classique : la partition laisse passer alternativement le souvenir de Mozart, Verdi, Rossini et bien d'autres, vus sous l'angle déconstructeur du compositeur. Un peu comme une toile cubiste qui représente un objet tout en le mettant à plat.

**Version recommandée : Nagano (Erato)**

Jerry Hadley (Tom Rakewell) et Dawn Upshaw (Ann), mise en scène d'Alfredo Arias, Festival d'Aix, 1992.
Bernand

# Tchaïkovsky, Piotr Illitch

Né en 1840 et mort en 1893, donc contemporain du Groupe des Cinq, Tchaïkovsky s'oppose à ses membres parce que, contrairement à eux, il forge son style d'après les grands modèles occidentaux. Hypersensible et souffrant de son homosexualité comme d'une honte, il écrit une musique connue pour son expressivité à fleur de nerfs et les sentiments exacerbés qu'exhale son lyrisme inimitable. Aux côtés des œuvres symphoniques, ses 10 opéras forment une autre part de sa production dans laquelle il a laissé parler son être intime. On en trouvera l'essentiel dans les deux suivants, inscrits au répertoire de tous les théâtres.

## Eugène Onéguine (Evguéni Oniéguine)

Moscou 1879, livret de Konstantin Chilovski et Modeste Illitch Tchaïkovsky

**Sujet :** Histoire d'un amour mal synchronisé : la jeune Tatiana (s) s'éprend d'Onéguine (bar). Il la repousse et, par défi, tue son ami Lenski (t) en duel. Quelques années plus tard, Onéguine croise Tatiana mariée au vieux Grémine. Il en tombe irrésistiblement amoureux, mais il est trop tard. 3 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers :** Ces « scènes lyriques » retrouvent l'épure passionnée du roman de Pouchkine qui les ont inspirées. Découpant l'histoire très simplement et laissant aux ellipses le soin de parler, l'opéra regorge d'une musique dont les élans disent à la perfection la naïve passion de la jeune Tatiana puis son mûrissement désabusé, le cynisme condescendant d'Onéguine puis son ébranlement impétueux, la tendresse de Lenski et sa mort dérisoire.

**Version recommandée : Khaïkine (BMG Melodiya)**

Galina Vichnevskaia (Lisa), Teatro alla Scala, Milan 964.

Archivio fotografico Teatro alla Scala.

## La Dame de Pique (Pikovaya Dama)

Saint-Pétersbourg 1890, livret de Modeste Illitch Tchaïkovsky

**Sujet :** L'officier Herrmann (t) aime la noble Lisa (s) mais il est sans le sou. Pour s'enrichir, il extorque le secret des trois cartes à la cacochyme Comtesse (c), grand-mère de Lisa, et la fait involontairement mourir de peur. La vieille se venge *post mortem :* possédé par le démon du jeu, Herrmann mise tout sur l'as… Et c'est la dame de pique qui paraît. 3 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Autant *Onéguine* opposait les tons pastel au rouge passion, autant la *Dame de Pique* sombre dans une nuit profonde. S'inspirant encore de Pouchkine, Tchaïkovsky imprime à la nouvelle un élan désespéré, répétant quelques motifs sardoniques et obsessionnels tout en prenant soin de ménager des scènes de genre qui font office de divertissements au sein de ce drame sans fond : un chœur de petits soldats rappelle *Carmen*, une pastorale dansée pastiche Mozart… La noirceur dostoïevskienne de la partition ne délaisse donc jamais la netteté de trait propre à Pouchkine.

**Version recommandée : Gergiev (Philips)**

# Giuseppe Verdi

Né en 1813, mort en 1901, Verdi traverse le XIX^e siècle en effectuant un prodigieux parcours de ses premiers opéras d'obédience romantique jusqu'à la faconde théâtrale et orchestrale de sa vieillesse. On raconte que les patriotes italiens criaient « Evviva Verdi ! » comme un message crypté : « Vive Victor Emmanuel Roi D'Italie ! » C'est que le compositeur s'est très tôt montré un fervent partisan du Risorgimento et que ses opéras ont souvent reflété ses préoccupations politiques. Ce fils de petits propriétaires terriens doit d'ailleurs sa renommée à un chœur d'Hébreux aspirant à la liberté. Mais c'est avec la triade de la maturité – *Rigoletto*, *Le Trouvère* et *La Traviata* – que l'Europe célèbre son nom. Après 1857, l'évolution de son langage va de pair avec une raréfaction des ouvrages : entre *Aida* et *Otello*, seize années s'écoulent. Il en faudra six encore pour que naisse l'ultime chef-d'œuvre : *Falstaff*. Une ardente humanité s'exhale de sa musique, qui ne saurait laisser aucun cœur indifférent. Voici ses opéras les plus fêtés. Mais nul lyricomane ne peut décemment ignorer *Luisa Miller* (1849) et *Simon Boccanegra* (1857), autres sommets d'un massif comptant 27 pics.

Maria Guleghina (Lady Macbeth) et Jean-Philippe Lafont (Macbeth), Opéra Bastille, Paris 1999.
Opéra National de Paris/ Eric Mahoudeau.

## Nabucco (!)

Milan 1842, livret de Temistocle Solera

**Sujet :** Vainqueur des Hébreux, le roi de Babylone Nabuchodonosor (bar) est pris de mégalomanie. Il se voit frappé par la foudre divine. Sa fille illégitime, la fière Abigaille (s), en profite pour s'emparer du trône. Mais l'amour que Nabucco voue à son autre fille Fenena (s) le ramènera à la raison et au pouvoir. 4 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers :** La célébrité de Verdi commence avec ce troisième opéra, qui enthousiasma public et critiques dès sa première milanaise en 1842. Le chœur des Hébreux en esclavage est même devenu une sorte d'hymne national italien. C'est la page la plus saillante d'une partition concentrée dramatiquement et encore redevable à l'esthétique musicale du *bel canto* romantique.

**Version recommandée : Muti (EMI)**

## Macbeth

Florence 1847, livret de Francesco Maria Piave

**Sujet :** Des sorcières ont prédit à Macbeth (bar) qu'il deviendrait roi. Poussé par sa Lady (ms), Macbeth va précipiter le destin en assassinant lui-même le roi légitime, puis les témoins gênants, puis les héritiers possibles... Pris dans un mécanisme infernal où le crime appelle le crime, il finira par périr à son tour. 4 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Verdi vouait un culte à Shakespeare qui se concrétisa pour la première fois dans ce *Macbeth* de 1847, sérieusement remanié lors d'une reprise parisienne en 1865. Ce noir chef-d'œuvre d'une stupéfiante économie dramatique marque la fin de la « première période » de Verdi. Il préconisait pour le rôle de la Lady un type de chant rauque et expressif, à la mesure des atmosphères qu'il déploie pour hanter la nuit du crime ou la scène de somnambulisme.
**Version recommandée : Abbado (Deutsche Grammophon)**

## Rigoletto (!)

Venise 1851, livret de Francesco Maria Piave
**Sujet :** Bouffon maléfique le jour, père attendri la nuit, Rigoletto (bar) protège maladivement sa fille Gilda (s). En vain : le Duc son maître (t), insatiable coureur de jupons, se fait aimer d'elle et la déflore. En voulant venger son honneur, Rigoletto en vient à provoquer la mort de son enfant chérie. 3 actes, 2 h.
**Signes particuliers :** Reprenant l'argument d'une pièce de Victor Hugo qui s'était heurtée à la censure, Verdi signe un chef-d'œuvre bouleversant et laisse entrevoir ce que son *Roi Lear* aurait pu être. L'affection mortifère du père pour sa fille y atteint un paroxysme, au gré d'airs brillants (dont l'incontournable « *La donna è mobile* ») et d'ensembles dramatiques (le quatuor et l'orage du dernier acte).
**Version recommandée : Kubelik (Deutsche Grammophon)**

RIGOLETTO, le quatuor de l'acte III, Théâtre Lyrique, Paris 1863. Coll. ASO

## La Traviata (!)

Venise 1853, livret de Francesco Maria Piave
**Sujet :** Pour la première fois, la courtisane Violetta (s) est amoureuse. Du jeune Alfredo (t). Mais le père de ce dernier, Germont (bar), demande à la jeune femme de renoncer à cette union infamante. La « dévoyée » (« traviata ») accepte et s'en va mourir seule de phtisie. 3 actes, 2 h.
**Signes particuliers :** À sa création, l'œuvre fit un four retentissant. Elle s'est bien rattrapée depuis. Suite d'airs et d'ensembles entrés dans l'inconscient collectif occidental, cette implacable construction dramatique d'après le roman de Dumas *La Dame aux Camélias* s'articule autour d'un rôle absolu et vocalement monstrueux, puisqu'il y faut une voix de soprano colorature au premier acte, de soprano lyrique au deuxième et de soprano dramatique au dernier. C'est la raison pour laquelle Callas y demeure sans rivale.
**Version recommandée : Giulini (EMI, son précaire)**
**ou Kleiber (Deutsche Grammophon)**

Marie Duplessis, qui servit de modèle à *La Dame aux Camélias*, elle-même inspiratrice de *La Traviata*. Peinture d'Edouard Vienot. Coll. privée.

## Le Trouvère (Il Trovatore)

Rome 1853, livret de Salvatore Cammarano

**Sujet :** Le trouvère Manrico (t) fait la cour à Leonora (s), provoquant l'ire du Comte de Luna (bar). Dans la nuit, la gitane Azucena (ms), mère de Manrico, veille. Et garde bien son terrible secret : Luna, qui finit par obtenir la mort de Manrico, n'était autre que son frère. 4 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers :** Malgré son livret invraisemblable, *Le Trouvère* demeure l'un des ouvrages les plus populaires de Verdi tant il renferme de pages fameuses : le chœur « avec des coups d'enclume », le sombre « *Miserere* » et l'héroïque « *Di quella pira* », immanquablement couronné d'un contre-Ut qui n'est pas de Verdi…

**Version recommandée : Mehta (RCA)**

Maria Callas (Amelia), Teatro alla Scala, Milan 1957. Foto Piccagliani.

## Un Bal masqué (Un Ballo in maschera)

Rome 1859, livret d'Antonio Somma

**Sujet :** Gustavo, roi de Suède (t), aime Amelia (s), femme de son fidèle ami Ankarström (bar). Le mari s'en aperçoit par une humiliante coïncidence, et bien que l'adultère ne soit point consommé, il se joint à des conspirateurs afin d'assassiner le roi à la faveur d'un bal masqué. 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Inspiré d'un livret français d'Eugène Scribe, *Un Bal masqué* eut maille à partir avec la censure qui ne pouvait tolérer un régicide sur scène. Verdi transposa donc l'intrigue à Boston, l'historique Gustave III (effectivement assassiné au cours d'un bal) laissa place au fictif gouverneur Riccardo, on changea les noms des autres personnages. Mais sa sublime musique, tantôt facétieuse tantôt tragique, resta intacte. Le tour était joué.

**Version recommandée : Solti (Decca)**

## La Force du destin (La Forza del destino)

Saint-Pétersbourg 1862, livret de Francesco Maria Piave

**Sujet :** Par un enchaînement de hasards malencontreux, Don Alvaro (t) tue le père de son aimée Leonora (s) et se voit poursuivi par le frère d'icelle, Don Carlo (bar). Le tout, sur fond de guerre entre Espagnols et Autrichiens, se termine par la mort de Carlo et de Leonora. 4 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Verdi pensait se retirer de ses activités musicales quand lui parvint une proposition alléchante de l'Opéra de Saint-Pétersbourg. C'est ainsi que nacquit *La Force du destin*. Sept ans après la première, il révisa la partition pour Milan. C'est cette version que l'on représente le plus couramment. Derrière son scénario aux coïncidences invraisemblables, héritées d'un drame du duc de Rivas, *La Force du destin* recèle des plages musicales aux lancinantes beautés. Et comme on y pratique le mélange des genres, deux rôles comiques assez développés côtoient les protagonistes du drame.

**Version recommandée : Muti (EMI)**

## Don Carlos

Paris 1867, livret de Joseph Méry et Camille du Locle

**Sujet :** La scène primitive est idéale : l'Infant d'Espagne Don Carlos (t) aime sa fiancée, la Française Elisabeth de Valois (s). Mais voilà que Philippe II (b), père de Carlos, décide d'épouser lui-même la jeune femme. De quoi le brouiller à mort avec son fils. Et le faire méditer sur l'amère condition du souverain frustré d'amour comme de l'amitié du marquis de Posa (bar), idéaliste défenseur des Flandres. 5 actes, 3 h. 30

**Signes particuliers :** Cet ouvrage composé en français pour Paris en 1867, puis amputé d'un acte dans sa version italienne, porte la forme du grand opéra à son accomplissement. Il faut au moins six immenses chanteurs pour conférer son souffle à cette émouvante fresque d'après le drame de Schiller, sur le pouvoir et sa solitude, sur les déchirements du rapport père/fils – thème qui hante la production verdienne.

**Version recommandée (en italien) : Solti (Decca)**

**Version recommandée (en français) : Pappano (EMI)**

## Aida (!)

Le Caire 1871, livret d'Antonio Ghislanzoni.

**Sujet :** À l'ombre des pyramides de l'Égypte ancienne, un traditionnel triangle impossible : la princesse Amnéris (ms) aime le général Radamès (t) qui aime l'esclave Aïda (s). Laquelle se trouve tiraillée par un non moins traditionnel dilemme amour/devoir auquel son père, le roi Amonasro (bar), donne tout son poids. Les amants finiront enterrés vifs. 4 actes, 3 h.

**Signes particuliers :** *Aida* est victime de plusieurs malentendus. L'opéra *blockbuster* de Verdi n'a pas été créé pour l'ouverture du Canal de Suez ni même l'inauguration de l'Opéra du Caire. Bien qu'écrite en italien, *Aida* est fille du grand opéra français, avec scènes « historiques », ballets et retournements de situation à chaque acte. Devenue pièce d'apparat pour arènes antiques, éléphants et trompettes inclus, il s'agit en réalité d'un ouvrage intimiste. Ses enjeux se développent à l'ombre des colonnes du temple d'Isis ou au sein d'appartements calfeutrés, dans une suite de duos intenses.

**Version recommandée : Solti (Decca)**

Amnéris. Dessin de Henry de Montaut pour la première représentation au Caire, 1871. B.N. Opéra.

Otello et Iago, gravure parue lors de la création au Teatro alla Scala, Milan 1887. Coll. ASO.

## Otello

Milan 1887, livret d'Arrigo Boito

**Sujet :** La pièce est un pari : comment l'infâme Iago (bar) parviendra-t-il à rendre Otello (t), général maure de Chypre, fou de jalousie au point d'assassiner son innocente femme, la pure Desdémone (s) ? 4 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers :** Un déferlement orchestral et un rythme d'enfer mènent la tragédie de Shakespeare à des sommets de violence. Verdi a d'ailleurs confié le rôle-titre à un ténor héroïque, lion blessé qui se débat avec l'énergie du désespoir. Son écriture n'est jamais allée aussi loin dans la concentration dramatique et le décloisonnement de la forme : difficile de détacher un air de ce maelström, hormis le terrifiant « *Credo* » de Iago et la douloureuse « Chanson du Saule » de Desdémone.

**Version recommandée : Serafin (RCA)**

Dietrich Fischer-Dieskau (Falstaff), Opéra de Munich, 1966. D.R.

## Falstaff

Milan 1893, livret d'Arrigo Boito

**Sujet :** Ventru et bon vivant, Sir John Falstaff (bar) n'hésite pas à envoyer la même déclaration d'amour à deux dames de Windsor : Meg Page (ms) et Alice Ford (s). Aidées d'autres joyeuses commères, elles vont rouler le vieux John dans la farine, le précipitant dans la Tamise ou le ridiculisant dans la forêt des fées. 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** L'œuvre dénote une fois de plus l'amour du compositeur pour Shakespeare. Mais elle le montre aussi capable de chambouler son langage musical : à 80 ans, Verdi déchaîne son orchestre, se permet des audaces harmoniques et, comme pour témoigner de ses constantes remises en question, gage d'un esprit éternellement jeune, termine son ouvrage sur une fugue en éclat de rire majeur : « *Tout dans le monde n'est que farce !* »

**Version recommandée : Toscanini (RCA)**

The Merry Wives of Windsor, gravure de H. Parker. Coll. ASO.

# Richard Wagner

Gravure de Gustave Doré pour LA BALLADE DU VIEUX MARIN de Coleridge. D.R.

De son vivant déjà, Wagner suscitait l'incompréhension des uns, l'idolâtrie des autres. Cela n'a pas changé aujourd'hui, quand certains honnissent cette musique qu'ils jugent tonitruante et longuette pendant que d'autres se regroupent en associations effectuant chaque année leur pèlerinage à Bayreuth. La figure de Wagner est d'autant plus discutée que ce génie visionnaire était aussi antisémite et que le nationalisme allemand en fit son étendard. Mais ses œuvres dépassent les débats historico-politiques qu'elles ont suscités. Né en 1813, Wagner mène une jeunesse tumultueuse. *Kapellmeister* sillonnant l'Europe et poursuivi par ses créanciers, il part en exil à Zurich pour avoir participé aux émeutes de Dresde en 1849. Il expose ses idées dans de nombreux écrits où il élabore son grand projet : la *Gesamtkunstwerk,* œuvre d'art totale qui se concrétise dans le drame musical. Après des essais de jeunesse, l'apprenti sorcier peaufine son alchimie dans ses premiers chefs-d'œuvre où l'on assiste à un bouleversement de la forme : les airs disparaissent dans un flux musical continu et l'orchestre acquiert un rôle de premier plan. Wagner invente aussi le leitmotiv, phrase musicale associée à un personnage, un objet ou une idée, et qui permet de structurer l'accompagnement orchestral. Se définissant avant tout comme poète, il est son propre librettiste. Après *Lohengrin,* le drame wagnérien déploie toute sa puissance novatrice dans une poignée de chefs-d'œuvre. Parmi eux, les quatre opéras de *L'Anneau du Nibelung* servent à inaugurer le Festspielhaus de Bayreuth, théâtre utopique que Wagner a fait construire avec l'aide de Louis II de Bavière. Après *Parsifal,* il n'a plus que quelques mois à vivre et s'éteint à Venise le 13 février 1883.

## Le Vaisseau fantôme (Der Fliegende Holländer)

Dresde 1843, livret du compositeur

**Sujet** : Condamné à une errance éternelle tant qu'une femme ne lui aura pas juré une éternelle fidélité, le Hollandais volant (bar) rencontre Senta (s), qui l'attendait avec exaltation. Un tragique malentendu précipitera leur sort. 3 actes enchaînés, 2 h. 15

**Signes particuliers** : Inspiré d'une figure légendaire présente notamment dans une nouvelle de Heine, c'est le premier grand opus de Wagner, qui apparaît comme un descendant de l'opéra romantique allemand façon Weber ou Lortzing. Nombre d'airs adoptent une tournure presque « italianisante », tandis que l'importance prise par l'orchestre et la sophistication du langage annoncent déjà le Wagner de la maturité.

**Version recommandée : Dorati (Decca)**

## Tannhäuser

Dresde 1845, livret du compositeur

**Sujet :** Le chanteur Tannhäuser (t) revient dans le chaste royaume de la Wartburg, après avoir disparu pendant plusieurs années. Il y retrouve l'aimante Elisabeth (s) et l'ami Wolfram (bar). Mais lors du traditionnel concours de chant de la Wartburg, comme grisé, Tannhäuser révèle son secret : il a passé toutes ces années dans les bras de Vénus (ms). Il part alors en pèlerinage à Rome, mais le pape lui refuse le pardon... 3 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Le prélude confronte déjà la tranquille (et fameuse) marche des pèlerins aux effluves dansants du Vénusberg. Tout l'opéra est tiraillé entre ces deux pôles. Pour sa part, l'interprète du rôle-titre est pris en tenaille par l'endurance que la partition requiert et un aigu très sollicité – Wagner est en train d'inventer le *Heldentenor* (ténor héroïque). Après la création dresdoise, il adapta son œuvre pour l'Opéra de Paris où sa création en 1861 provoqua un beau scandale, pas tant pour le sulfureux contenu de la scène du Vénusberg que pour le mauvais emplacement du ballet obligé !

**Version recommandée : Solti (Decca)**

John Tomlinson (le Roi), Roland Wagenführer (Lohengrin), Melanie Diener (Elsa), Gabriele Schnaut (Ortrud) et Jean-Philippe Lafont (Telramund), Festival de Bayreuth 1999.
Bayreuther Festspiele/ Kirchbach.

## Lohengrin

Weimar 1850, livret du compositeur

**Sujet :** Injustement condamnée, Elsa de Brabant (s) attend un sauveur qu'elle a vu en rêve. Lohengrin (t) arrive effectivement sur une nacelle tirée par un cygne et lui promet de la prendre pour femme, à condition qu'elle ne lui demande pas son nom. La maléfique Ortrud (ms) parviendra cependant à faire fléchir Elsa. 3 actes, 3 h.

**Signes particuliers :** Baudelaire vantait la « large lumière diffuse » de *Lohengrin*. C'est que, dès son diaphane prélude, le monde du chevalier au cygne semble s'iriser en une douce lueur qui contraste avec les sonneries de trompettes du Brabant. Drame d'un pessimisme absolu, *Lohengrin* va encore plus loin que *Tannhäuser* dans le décloisonnement de la forme et montre Wagner prêt à écrire ses grands chefs-d'œuvre.

**Version recommandée : Kempe (EMI)**

## Tristan et Isolde

Munich 1865, livret du compositeur

**Sujet :** Isolde (s) et Tristan (t) se sont pris d'une irrépressible passion l'un pour l'autre. Aussi, lorsque Tristan vient chercher Isolde pour la marier à son ami le Roi Marke (b), est-elle décidée à boire avec lui un philtre de mort. Mais sa servante Brangaine (ms) leur tend un philtre d'amour à la place. Dès lors, Tristan et Isolde trouvent refuge dans la nuit amie pour s'aimer... Jusqu'à ce que la « mort d'amour » vienne les libérer. 3 actes, 3 h. 30

**Signes particuliers :** Étoile aux confins de l'espace connu, *Tristan* continue d'être une œuvre passionnément adulée, même par les non-wagnériens, car sa thématique aussi vieille que l'Occident touche à l'universel. Sa partition, qui a représenté une étape décisive dans l'évolution du langage musical occidental, fascine pour son utilisation du chromatisme et d'une harmonie aux franges de la non-tonalité. Celle-ci transcrit le vertige du désir qui enivre les deux amants, et l'impossibilité pour ce désir de se résoudre. Si ce n'est dans la mort – c'est-à-dire le silence. L'œuvre est redoutable pour ses deux principaux interprètes et pour le metteur en scène, qui jette généralement l'éponge dès le duo démesuré de l'acte II.

**Version recommandée : Böhm (Deutsche Grammophon)**

Siegfried Jerusalem (Tristan) et Waltraud Meier (Isolde), mise en scène de Heiner Müller, Festival de Bayreuth, 1997.
Bayreuther Festspiele/Rauh.

## Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg
### (Die Meistersinger von Nürnberg)

Munich 1868, livret du compositeur

**Sujet :** Walther (t) est amoureux d'Eva (s). Comme celle-ci a été promise au vainqueur du concours des Maîtres Chanteurs, le jeune homme décide de s'initier à leur art. Maladroit mais sincère, soutenu par Hans Sachs (b), « cordonnier et poète », et malgré la rivalité du pédant Beckmesser (bar), Walther remporte le concours. 3 actes, 4 h.

**Signes particuliers :** Voici l'unique drame comique de Wagner. Peu avare de paroles et d'ironie, il renferme des pages aussi sublimes que le quintette du dernier acte ou le chant de concours de Walther. Sa longueur et ses références à l'histoire germanique (Nuremberg était effectivement une ville où les confréries d'artisans s'adonnaient à la poésie et où vécut un fameux Hans Sachs) l'ont rendu moins populaire à l'étranger que *Tristan* ou le *Ring*. Mais à l'heure du sur-titrage généralisé, *Les Maîtres Chanteurs* peuvent enfin apparaître à tous comme un formidable moment de théâtre en musique.

**Version recommandée : Karajan (1976 EMI)**

## L'Anneau du Nibelung (Der Ring des Nibelungen)

Bayreuth 1876 pour l'ensemble (*L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* ont été créés à Munich, respectivement en 1869 et 1870), livret du compositeur

**Sujet :** *L'Anneau du Nibelung* (*Ring* pour les intimes) est une œuvre-somme, un opéra-fleuve en trois « journées » précédées d'un prologue. Ces épisodes sont assez longs et denses pour êtres représentés sur quatre soirs, raison pour laquelle on en parle comme de la Tétralogie de Wagner (tétra = quatre, en grec).

« Celui qui brandira l'épée reforgée ». Lithographie de Franz Stassen, vers 1914-1922. Coll. privée.

La fresque dépeint le déclin du monde des dieux, emmenés par Wotan. Ce souverain ambitieux a gravé les lois de l'univers sur sa lance qu'il a taillée dans une branche du frêne du monde. Depuis, l'arbre dépérit. Ce péché originel est redoublé par celui que le nain Alberich commet au début du *Ring* : il vole l'or caché au fond du Rhin afin de s'en forger un anneau qui doit lui assurer le pouvoir absolu, pour autant qu'il renonce à l'amour. Alberich est un Nibelung (du nom des « enfants de la nuit » habitant sous terre). D'où le titre de l'ensemble.

**L'Or du Rhin** (*Das Rheingold*) raconte le vol de l'or, puis comment Wotan (bar-b) dérobe à son tour l'anneau d'Alberich (bar) afin de payer le luxueux palais (baptisé Walhalla) qu'il a commandé à des géants constructeurs pour asseoir sa suprématie. Mais Alberich se rebiffe. Dépouillé de l'anneau, il maudit ceux qui le porteront. (Prologue sous forme de quatre tableaux enchaînés, 2 h. 30)

**La Walkyrie** (*Die Walküre*) montre comment Wotan se retrouve prisonnier de ses contradictions. Il rêve de donner naissance à un homme libre, seul capable de récupérer l'anneau : ce sera Siegmund (t). Mais ce dernier couche avec sa sœur jumelle Sieglinde (s). Enferré dans ses propres lois, Wotan se voit contraint de le tuer. Brünnhilde (s), sa préférée parmi les belliqueuses Walkyries qu'il a engendrées avec la déesse de la terre, se rebelle. En guise de punition, elle est condamnée à perdre sa nature mortelle et à attendre, sur un rocher bordé de flammes, qu'un mortel vienne l'éveiller. (3 actes, 3 h. 30)

**Siegfried** retrace la jeunesse du fils de Siegmund et Sieglinde, sauvé grâce à la désobéissance de Brünnhilde. Élevé par le nain Mime (t), Siegfried (t) ignore tout de son passé et du monde. Il tue le dragon Fafner (b), récupère l'anneau sans connaître son pouvoir et réveille Brünnhilde avant de s'unir à elle. (3 actes, 4 h.)

**Crépuscule des dieux** (*Götterdämmerung*) narre la pitoyable fin de Siegfried au contact des hommes, trompé par un philtre d'oubli. Il se termine par le sacrifice de Brünnhilde, qui rend l'anneau au Rhin et provoque l'embrasement du Walhalla. Le monde des dieux s'effondre. (3 actes, 4 h. 30)

**Signes particuliers :** Ce résumé ne rend pas compte de l'ampleur formidable de ce monument, avec ses 14 heures de durée, ses 34 personnages, ses 82 leitmotivs et ses 114 instruments. Cela commence par un Mi bémol grave, bientôt élargi à un accord unique que l'or-

chestre et l'écriture densifient sur 137 mesures – moyen révolutionnaire de suggérer la naissance d'un monde et de plonger le premier tableau dans les profondeurs du Rhin. Par la suite, la partition entremêle un réseau complexe de leitmotive qui atteignent des sommets d'expressivité déliquescente dans le *Crépuscule des dieux*. Ce dernier ouvrage s'achève sur l'image cataclysmique d'un monde englouti par les eaux, véritable retour à l'élément d'origine. Le *Ring*, parabole de l'histoire humaine, adopte ainsi une forme cyclique, une forme d'anneau.

Sa genèse s'étend sur plus de 25 ans. Wagner constitua son canevas avec des éléments de la *Geste des Nibelungen* et de la mythologie scandinave, dont il tira une mixture très personnelle où se décèle l'influence de Schopenhauer. Il commença d'abord par concevoir un livret pour la mort de Siegfried, puis décida de le faire précéder d'un opéra sur la jeunesse du héros... Le poème de la Tétralogie s'est donc constitué à reculons, tandis que sa musique fut composée dans l'ordre. Cela se sent dans le langage de Wagner, toujours plus concentré autour des leitmotive et de leurs dérivés jusqu'à atteindre une concentration époustouflante dans le dernier opéra.

Les meilleures conditions pour assister à une Tétralogie sont celles qui ont cours à Bayreuth et dans les grands théâtres, quand les quatre opéras sont représentés en l'espace de six jours (avec des journées de repos pour les titulaires des rôles exténuants de Siegfried et Brünnhilde). Il arrive qu'on représente *La Walkyrie* isolément. On notera enfin une véritable inflation des *Ring* depuis la fin des années 80. Paradoxe : malgré ses coûts et la rareté des chanteurs wagnériens, le *Ring* n'a jamais été autant programmé !

**Version recommandée : Solti (Decca)**

« Pour la dernière fois ». Lithographie de Franz Stassen, vers 1914-1922. Coll. privée.

## Parsifal

Bayreuth 1882, livret du compositeur

**Sujet :** Il y a quelque chose de pourri au royaume de Montsalvat depuis que le roi Amfortas (bar) s'est fait dérober la lance du Christ, qu'on n'avait jamais séparée du Saint Graal. Débarque Parsifal (t), un « chaste fol » qui ne sait rien du monde. Égaré dans le jardin maléfique de Klingsor (bar), il résistera aux charmes vénéneux de Kundry (ms) et ramènera la lance à Montsalvat. 3 actes, 4 h. 30

**Signes particuliers :** Dernier drame musical de Wagner, *Parsifal* diffuse une lumière mordorée qui vous transporte dans un ailleurs mystique dès le Prélude et sa magie de timbres. Aux teintes modales des chevaliers du Graal s'oppose le chromatisme entêtant du magicien Klingsor. L'œuvre est longue et vaste, car « ici le temps se fait espace », comme le dit l'un des protagonistes. À noter qu'à l'origine, Wagner désirait que cette grand-messe ne soit pas représentée hors du théâtre de Bayreuth.

**Version recommandée : Knappertsbusch (Philips)**

Waltraud Meier (Kundry) et Placido Domingo (Parsifal), Teatro alla Scala, Milan 1991. Lelli & Masotti.

# Weber, Carl Maria von

Compositeur de musique de chambre et de pièces pour piano, Weber a marqué l'histoire en tant que compositeur dramatique. Après plusieurs *Singspiele*, le *Freischütz* révéla l'étendue de sa fibre dramatique et de son talent pour faire surgir des fulgurances romantiques de son orchestre. Ses opéras suivants se révélèrent plus ambitieux encore : *Euryanthe* (1823) adopte les plantureux atours d'une pièce entièrement mise en musique et annonce le Wagner de *Lohengrin*. Quant à *Obéron* (1826), il s'agit d'une vaste fantasmagorie exotique intégrant des rôles parlés. Wagner, Berlioz et tant d'autres vouaient une immortelle admiration à ce compositeur né en 1786, qui fut chef d'orchestre, pianiste, critique musical, directeur de plusieurs théâtres et s'éteignit en 1826.

Scène finale du Freischütz. Gravure d'Adam et Hostein d'après Henri Ramberg. B.N. Opéra.

## Der Freischütz

Berlin 1821, livret de Friedrich Kind

**Sujet :** Le chasseur Max (t) aime Agathe (s). Mais pour obtenir sa main, il doit remporter un concours de tir. Or, depuis quelque temps, Max tire complètement à côté. Tenté par Kaspar (b), il s'en va fondre des balles magiques avec la complicité du diable dans la sinistre Gorge-aux-Loups. L'apparition providentielle d'un Ermite (b) sauvera le couple. 3 actes, 2 h. 20

**Signes particuliers :** Intraduisible, le titre signifie littéralement « le coup franc ». À lui seul, cet opéra résume le romantisme germanique par son sujet médiéval, le rôle qu'il donne aux puissances irrationnelles et aux éléments naturels, véritables « paysages de l'âme ». Et aussi par son ton musical qui oscille entre la veine populaire (danses de villageois, chants de chasseurs ou de dames d'honneur) et l'émotion qui ruisselle des airs d'Agathe comme de la fameuse (et terrifiante) scène de la Gorge-aux-Loups.

**Version recommandée : Kleiber (Deutsche Grammophon)**

# Weill, Kurt

Né en 1900, Weill est l'incarnation du XX^e siècle, de son goût pour le métissage comme de sa fièvre politique. D'abord associé à des écrivains expressionnistes, il est convaincu que l'opéra a un message à transmettre. Aussi trouve-t-il en Bertolt Brecht un parfait complice. Ensemble, ils élaborent le *Song-Oper*, forme théâtrale parsemée de chansons qui permettent de prendre de la distance par rapport à l'action. Leurs œuvres provoquent l'ire du parti nazi. De sorte que, lorsque ce dernier accède au pouvoir en 1933, Weill fuit à Paris puis aux États-Unis où il se reconvertit dans la comédie musicale. Il s'essaie aussi à l'opéra américain avec *Street Scene* (1947) et meurt à New York en 1950. Sa femme, Lotte Lenya, créa la plupart de ses œuvres.

Lotte Lenya (Jenny), Theater am Kurfürstendamm, Berlin 1931 et photographiée par Lotte Jacobi, 1929. Collection Kurt Weill Foundation.

## L'Opéra de quat'sous

Berlin 1928, livret de Bertolt Brecht

**Sujet :** Le monde des clochards londoniens est une société à l'envers : l'affreux Peachum réglemente la mendicité et voit d'un mauvais œil les noces de sa fille Polly avec le bandit-dandy Mackie Messer, dont il fomente l'arrestation et la pendaison. Mais un *deus ex machina* du pauvre viendra sauver le fringant héros *in extremis*, comme dans tout opéra qui se respecte. 3 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Mondialement connu pour certaines de ses chansons (la complainte de Mackie Messer notamment), cet ouvrage sans équivalent reprend le canevas du célèbre *Opéra du gueux* (*Beggar's Opera*) qui faisait fureur dans le Londres du XVIII^e siècle et pastichait allégrement l'opéra *seria* de l'époque. Brecht et Weill ont des visées plus politiques. Leur *Song-Oper* ressemble à une pièce de théâtre émaillée de chansons qui adoptent une coupe assez classique, avec couplets et refrains dans un idiome acoquiné au jazz. Quelques scènes plus développées s'entendent aussi à parodier l'opéra « sérieux », celui qui coûte un brin plus que quat'sous.

**Version recommandée : Brückner-Rüggeberg (CBS-Sony)**

## Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny
### (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)

Leipzig 1930, livret de Bertolt Brecht

**Sujet :** Emmenés par Leokadja Begbick (ms), des malfrats en fuite décident de fonder une cité dans le désert où tout serait permis à condition de posséder de l'argent. Cette ville de Mahagonny attire bien vite les pionniers avides de pouvoir boire, se battre et forniquer. Parmi eux, Jimmy Mahoney (t) tombe amoureux de la putain Jenny (s). Mais du jour où il n'a plus le sou, il est condamné à la potence. La société de Mahagonny se désagrège. 2 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Ce puissant manifeste anti-capitalisme fit scandale et fut interdit par les nazis dès qu'ils arrivèrent au pouvoir. C'est le seul véritable opéra de Brecht et Weill. Chanté d'un bout à l'autre, recourant à un orchestre fourni, à de grandes voix et à un chœur, il constitue un élargissement du *Mahagonny Songspiel* qui avait inauguré leur collaboration en 1927. Il lorgne certes du côté du cabaret dans les chansons de Jenny, mais aussi de Bach et de Wagner non sans ironie. Vacillant entre sarcasme et gravité, sa conclusion donne la chair de poule.

**Version recommandée : Brückner-Rüggeberg (CBS-Sony)**

LES SOLDATS, mise en scène d'Harry Kupfer, Opéra de Strasbourg, 1988. Brigitte Enguerand.

# Zimmermann, Bernd Alois

De 1918 à 1970, Zimmermann a passé toute sa vie en Rhénanie, près de Cologne. Ses 40 compositions aux visées philosophiques reflètent le double visage d'un artiste qui se disait lui-même « un mélange typiquement rhénan de moine et de Dionysos ». Souffrant de l'incompréhension que rencontraient ses œuvres entre ascèse et hyperexpressivité, il se donna la mort à 52 ans. Ses *Soldats* figurent au cœur de son œuvre, de ses préoccupations… et du XX^e siècle musical.

## Les Soldats (Die Soldaten)

Cologne 1965, livret du compositeur d'après la pièce de Jakob Lenz

**Sujet :** À Lille, la jeune Marie Wesener (s) aime le marchand de draps Stolzius (bar). Mais elle se laisse séduire par le Lieutenant Desportes (t). Puis, abandonnée, convoite un jeune Comte (t). Au plus bas de sa déchéance, elle est violée par l'ordonnance de Desportes, lui-même assassiné par Stolzius avant un final cataclysmique. 4 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Opéra le plus marquant de l'après-guerre, *Les Soldats* est l'œuvre-somme de son auteur. Dans la descendance des ouvrages de Berg, il brasse les styles, de Bach au jazz, avec une violence luxuriante qui réclame une grande virtuosité de l'orchestre gigantesque et des chanteurs, confrontés à des lignes de chant hérissées comme des pics. La partition culmine sur son dernier et époustouflant quart d'heure, qui superpose différentes actions et télescope les époques suivant l'idée du « temps sphérique » chère au musicien.

**Version recommandée : Kontarsky (Teldec)**

# Quelques raretés à ne pas négliger

L'histoire de l'opéra a produit bien plus de chefs-d'œuvre qu'il n'y a de place au grand répertoire. Les ouvrages présentés ci-dessous par ordre chronologique sont garantis « irrésistibles ». S'ils ne figurent pas plus souvent à l'affiche, c'est à cause des méandres de l'histoire associés à un manque d'audace des programmateurs qui ne fait que corroborer la frilosité supposée ou réelle du public. Heureusement que certaines maisons de disques, lassées d'entasser les versions de *La Traviata*, se sont montrées toujours plus curieuses avec le temps. Elles permettent au lyricomane curieux de se consoler avec des CD's.
Encore un détail : ces quelques perles précieuses relèvent d'un choix volontairement restreint, qui revendique sa subjectivité et en aucun cas une quelconque exhaustivité. Cela ne peut que vous inciter à partir en quête d'autres opéras confidentiels propres à faire battre votre cœur. Une recherche qui peut durer toute une vie.

### *La Calisto* de Francesco Cavalli (1602-1676)

Venise 1651, livret de Giovanni Faustini

**Sujet :** C'est l'opéra le plus érotique du répertoire. Car pour conquérir la naïve Calisto (s), nymphe protégée par Diane (s), Jupiter (b) revêt les atours de la déesse chasseresse. Cette dernière a beau être un parangon de chasteté, elle n'en convoite pas moins Endymion (ms). Dans cette Arcadie en chaleur, on croise encore la vieille nymphe Lymphée (t) et un petit satyre (s) qui ont aussi le feu au... 3 actes, 3 h.

**Signes particuliers :** Au sein de l'abondante production de Cavalli, la *Calisto* est son opéra le plus débridé. Son humour coquin contamine tous les personnages. Entre rires et *lamenti*, la musique insuffle une ferveur quasi-mozartienne à ce savoureux chassé-croisé de désirs.

**Version recommandée : Jacobs (Harmonia Mundi)**

## *Thésée* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Versailles 1675, livret de Philippe Quinault

**Sujet :** Eglé (s) et Thésée (ct) s'aiment, mais le roi Egée (bar) convoite la jeune femme et la magicienne Médée (s) s'éprend du héros, qu'elle est bien décidée à séduire par n'importe quel moyen. 5 actes, 3 h.

**Signes particuliers :** Pourquoi ne pas choisir *Atys*, *Armide*, *Alceste* ou *Phaëton ?* D'abord parce que de toutes les tragédies lyriques de Lully, son *Thésée* est encore plus négligé que les œuvres susmentionnées. Mais aussi parce qu'il recèle des trésors de verve musicale et un certain humour propre à faire mentir le cliché d'une musique guindée, tout entière tournée vers la glorification de Louis XIV.

**Version recommandée : N'existe pas encore !**

## *Armida* de Josef Haydn (1732-1809)

Estrhaza 1783, livret anonyme

**Sujet :** Dans l'Orient assailli par les croisés, la magicienne Armide (s) et sa suivante Zelmira (s) s'emploient à séduire les paladins pour mieux les perdre. Mais Armide est tombée amoureuse du plus valeureux d'entre eux, le perfide Renault (t) qui succombe à ses attraits. Il finira toutefois par l'abandonner. 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** De la douzaine d'opéras que composa Haydn (la plupart pour le petit théâtre privé du Comte Esterhazy), *Armida* est celui qui se rapproche le plus des canons de l'opéra *seria*, refondus dans une conception plus « classique » que baroque. Il s'agit d'une des partitions dramatiques les plus denses de son auteur, dont elle prouve bien le talent dans ce domaine.

**Version recommandée : Harnoncourt (Teldec)**

## *Fierrabras* de Franz Schubert (1797-1828)

Karlsruhe 1897 (composé en 1823), livret de Josef Kuperlwieser

**Sujet :** Intrigues amoureuses sur fond de guerre entre Francs et Maures. Charlemagne (b) libère le valeureux Fierrabras (t), fils d'un prince maure soupirant auprès de sa fille Emma (s). Mais celle-ci est éprise du preux Eginhardt (t), tandis que Roland (bar) s'est entiché de la sœur de Fierrabras, Florinda (s). Après l'emprisonnement injuste de Fierrabras et un violent affrontement franco-sarrazin, les deux couples se marieront. Seul Fierrabras restera célibataire. 3 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Schubert

FIERRABRAS, mise en scène de Filippo Sanjust, Stadttheater d'Ausbourg, 1982. D.R.

tenta plusieurs fois sa chance à l'opéra. Une dizaine d'ouvrages achevés (*Singspiele* ou opéras) ainsi qu'une autre dizaine d'œuvres dramatiques fragmentaires le disent assez. Mais ce fut en vain. Aucun d'eux ne s'est imposé sur les scènes, essentiellement parce que leurs livrets accusent d'insignes faiblesses, et parce que Schubert déployait sa fibre théâtrale avec beaucoup plus de facilité dans la forme concise du Lied. *Fierrabras*, sa dernière tentative lyrique, n'en demeure pas moins une partition foisonnante dont les nombreux ensembles et mélodrames transfigurent un livret par trop dégingandé.

**Version recommandée : Abbado (Deutsche Grammophon)**

## *Le Roi Arthus* d'Ernest Chausson (1855-1809)

Bruxelles 1903, livret du compositeur

**Sujet :** Chronique d'une décadence : l'opéra débute au moment où le Roi Arthus (bar) fête sa victoire sur les Saxons, assurant la paix grâce aux chevaliers de la Table ronde. Mais son fidèle Lancelot (t) le cocufie avec son épouse Guenièvre (s), le traître Mordred (bar) veille, et Merlin (b) a disparu, enlevé dans la forêt de Brocéliande. Les deux amants trouveront la mort tandis qu'Arthus verra son utopie périclitier. Il s'en ira mourir sur l'île des Bienheureux. 3 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Si l'unique opéra de Chausson se place délibérément dans la descendance de *Tristan et Isolde* de Wagner, ce n'en est pas moins une œuvre dont la profondeur d'expression et le souffle épique laissent pantois. Son livret est peu dramatique et son tissu orchestral des plus symphoniques. Mais le grand duo des amants ainsi que l'apparition magique de Merlin placent Chausson au premier rang des compositeurs de sa génération.

**Version recommandée : Jordan (Erato)**

## *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas (1865-1935)

Paris 1907, livret de Maurice Maeterlinck

**Sujet :** La lumineuse Ariane (ms) a épousé Barbe-Bleue (b) pour mieux explorer son château dans lequel il aurait enterré ses précédentes compagnes. Elle les découvre en effet, terrées dans un noir souterrain, et leur apporte la lumière. Effrayées par la liberté, les six femmes de Barbe-Bleue préféreront rester avec leur bourreau. Ariane s'en retourne seule, « là-bas, où on l'attend encore ». 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** Sur un livret de Maeterlinck (auteur de *Pelléas et Mélisande*), *Ariane et Barbe-Bleue* renoue avec l'esthétique symboliste. Mais la partition de Dukas, à distance respectable des transparences diaphanes de Debussy, déploie un orchestre plantureux et un lyrisme échevelé qui rendent le rôle-titre diabolique à chanter : il y faut un mezzo-soprano très prolixe dans l'aigu. Cette œuvre au charme hypnotique se situe ainsi au croisement entre l'impressionnisme français et les opéras de Richard Strauss.

**Version recommandée : Jordan (Erato)**

Ariane et Barbe-Bleue, mise en scène de Yannis Kokkos, Grand Théâtre, Genève 1990. Van Appelghem.

## *Macbeth* d'Ernest Bloch (1880-1959)

Paris 1910, livret d'Edmond Fleg

**Sujet :** Même histoire que dans l'opéra homonyme de Verdi inspiré de la pièce de Shakespeare, mais ici en français. 3 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** Composé entre 1904 et 1909, cet ouvrage marche sur la voie ouverte par *Pelléas et Mélisande*, essentiellement parce qu'il chouchoute la prosodie et que ses lignes vocales retranscrivent avec clarté l'habile adaptation d'Edmond Fleg. Le tissu symphonique se démarque cependant de Debussy en ce qu'il adopte des contours thématiques plus précis et dessinés, donnant de la tragédie shakespearienne une traduction puissante, pas foncièrement sombre, mais torturée à l'extrême.

**Version recommandée : Layer (Actes Sud/distr. Naïve)**

## *Francesca da Rimini* de Riccardo Zandonai (1883-1944)

Turin 1914, livret de Tito Ricordi

**Sujet :** Situé dans l'Italie du XIII^e^ siècle, le livret retrace le destin de Francesca (s), mariée par tromperie au difforme Gianciotto (bar) mais prise d'une irréductible passion pour Paolo (t), frère de son mari. Ce dernier surprend les amants et les passe au fil de l'épée. 4 actes, 2 h. 30

**Signes particuliers :** L'épisode, extrait du V^e^ chant de *L'Enfer* de Dante, a inspiré une trentaine d'opéras. Celui de Zandonai se fonde sur le drame homonyme de Gabriele D'Annunzio. Il révèle le raffinement instrumental et harmonique d'un compositeur qui s'inscrit dans la descendance du vérisme. Ses ouvrages restent rarissimes, mais ils contiennent une faculté d'évocation que l'on vérifie dans le formidable *I Cavalieri di Ekebu* (1925), d'après un roman de Selma Lagerlöf.

**Version recommandée : Arena (RCA)**

## *Une Tragédie florentine* & *Le Nain* d'Alexander Zemlinsky (1872-1942)

Stuttgart 1917, livret de Max Meyerfeld/Cologne 1922, livret de Georg C. Klaren

**Une Tragédie florentine :** Huis clos dans une Florence renaissante pour trois personnages, la femme (ms), le mari (bar) et l'amant (t). Le mari tue l'amant. Et la femme, retournant sa veste, tombe dans les bras de son mari. 1 acte, 50 min.

**Le Nain :** Un Nain (t) est offert en cadeau à l'Infante d'Espagne (s) dont il s'éprend. Un miroir lui révèle sa laideur. Il tombe raide mort. 1 acte, 1 h. 20

**Signes particuliers :** On associe généralement ces deux opéras en un acte parce que leurs livrets sont tirés d'œuvres d'Oscar Wilde. Et parce qu'ils sont le fruit des années praguoises de Zemlinsky, compositeur essentiel dans la Vienne du tournant du siècle, pris en tenaille entre son aîné Mahler et son cadet Schoenberg dont il allait devenir le beau-frère et le seul maître. De ses huit opéras, on redécouvre aujourd'hui les capiteux parfums post-romantiques, quelque part entre Strauss et le premier Schoenberg. *Le Nain*, bouleversant et haut en couleurs, doit s'incliner devant l'unité forcenée d'*Une Tragédie florentine*, chef-d'œuvre de concision et de tension.

**Versions recommandées :**
**Conlon (EMI)**

Kenneth Riegel (le Nain) et Janet Perry (l'Infante), mise en scène d'Adolf Dresen, Staatsoper de Hambourg, 1981. J. Thode.

## *Les Stigmatisés* (Die Gezeichneten) de Franz Schreker (1878-1934)

Francfort 1918, livret du compositeur

**Sujet :** Dans la Gênes renaissante, le riche mais difforme Alviano (t) est hédoniste. Il a donc fait bâtir une île de beauté au large de la ville, sur laquelle ses amis débauchés organisent des orgies à son insu. S'éprenant de cette âme noble, l'artiste-peintre Carlotta (ms) finira par l'abandonner pour le beau Tamare (bar). Fou de douleur, Alviano sombre dans la folie. 3 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** Le prélude orchestrale vous plonge d'emblée dans les teintes « schrékériennes » qui figurent au cœur du premier opéra à succès de ce compositeur étonnant : *Der ferne Klang* (*Le Son lointain*). Ce dernier, créé en 1912, marqua le coup d'envoi d'une carrière triomphale : dans les années 10 et 20, les opéras de Schreker étaient plus souvent joués que ceux de Strauss. Hélas, malgré l'originalité des couleurs orchestrales et harmoniques que Schreker déroule dans ses œuvres, sa notoriété devait s'effriter à la fin des années 20. Puis l'interdiction de représenter ses ouvrages jugés « dégénérés » par les nazis, ainsi que sa fuite d'Allemagne puis sa mort précoce en 1934, ont brutalement précipité ce Viennois vénéré dans un injuste oubli.

**Version recommandée : Zagrosek (Decca)**

## *La Ville morte* (Die tote Stadt) d'Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)

Francfort et Cologne 1920, livret du compositeur et de Julius Korngold

**Sujet :** Paul (t) s'est réfugié dans la morte Bruges depuis le décès de son épouse Marie. Là, il a une liaison avec la danseuse Marietta (s), qui ressemble étrangement à la défunte. Mais Marietta tente de conjurer le souvenir encombrant de Marie. Fou de rage, Paul l'étrangle... Et se réveille : tout cela n'était qu'un rêve. 3 actes, 2 h.

**Signes particuliers :** La vie de Korngold est un film. Né en 1897, ce compositeur prodige suscite l'admiration de Mahler et Puccini avant de connaître une gloire précoce. Au moment de l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie, il part s'installer avec sa famille en Amérique, où il devient l'un des fondateurs de la musique de film hollywoodienne. Après la guerre, il tente un *come back* en Europe qui se solde par un échec, car sa musique d'une lancinante nostalgie reste enracinée dans un post-romantisme passé de mode. *La Ville morte* en demeure le plus parfait exemple. Créé avec grand succès dans deux villes en même temps, cet opéra est encore monté sporadiquement en Allemagne. Mais son lyrisme puccinien et l'expressionnisme rutilant de son orchestre, mis au service d'un sujet tiré d'un roman du symboliste belge Georges Rodenbach, mériteraient de le faire figurer dans le répertoire courant de tous les théâtres. D'autant que l'œuvre contient deux « tubes » régulièrement inclus dans les récitals : le Lied de Marietta et la Chanson du Pierrot, qui ont de quoi vous faire fondre de plaisir.

Décors de Ludwig Sievert pour la création de LA VILLE MORTE à l'Opéra de Francfort, 1921. D.R.

**Version recommandée : Leinsdorf (RCA)**

## *Padmâvatî* d'Albert Roussel (1869-1937)

Paris 1923, livret de Louis Laloy

**Sujet :** Dans l'Inde ancestrale, le perfide Alaoudin (bar) propose une alliance bidon à Ratan-Sen (t), roi de Tchitor, et lui demande sa femme Padmâvatî (ms) en échange, faute de quoi il passera à l'attaque. Ratan-Sen refuse. Puis, voyant la ville tomber, demande à son épouse de se donner à l'ennemi. Elle préfère poignarder son mari avant de s'immoler. 2 actes, 1 h. 50

**Signes particuliers :** Roussel a choisi le sous-titre d'« opéra-ballet » non pour faire référence au Grand Siècle français, mais parce que sa musique aux effluves orientalisants contient de vastes plages dansées, notamment dans le premier acte où Tchitor dévoile ses entê-

tantes beautés devant le traître Alaoudin. De même, la partition bigarrée de Roussel monte à la tête comme un encens exotique.
**Version recommandée : Plasson (EMI)**

## *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni (1866-1924)

Dresde 1925, livret du compositeur
**Sujet :** Le Docteur Faust (bar) conclut un pacte avec Méphisto (t), séduit la Duchesse de Parme (s), disserte avec des étudiants avant d'entrevoir la beauté parfaite d'Hélène de Troie. Il mourra seul dans une rue sombre. Mais du cadavre de son enfant mort-né, émerge un adolescent. 3 actes, 3 h.
**Signes particuliers :** Cet opéra ne ressemble à aucun autre. Puisant dans la riche tradition attachée au mythe de Faust, Busoni en tire une œuvre de haute ambition qui marque le point d'accomplissement de toute sa production. Il s'y récapitule et s'y résume, tant musicalement que philosophiquement. Comme un signe du destin, cet opéra devait être sa dernière œuvre : la mort ne lui laissa pas le temps de l'achever. Complétés par Philip Jarnach et, plus récemment, par Antony Beaumont, les brassages stylistiques foncièrement personnels de ce *Doktor Faust* en font l'une des partitions les plus originales du XX^e siècle.
**Version recommandée : Nagano (Erato)**

Thomas Hampson (Doktor Faust), Katarina Dalayman (la Duchesse) et Kurt Schreibmayer (le Duc), mise en scène de Peter Mussbach, Festival de Salzburg 1999. Salzburger Festspiele/R. Waltz.

## *Le Roi Roger* (Krol Roger) de Karol Szymanowski (1882-1937)

Varsovie 1926, livret de Jaroslaw Iwaszkiewicz et du compositeur
**Sujet :** Dans la Sicile médiévale, un berger-prophète (t) vient à la rencontre du Roi Roger (bar). Par ses chants séduisants, il attire vers lui la Reine Roxane (s) et les courtisans. Puis révèle son identité : il est Dionysos. Le Roi Roger, subjugué, salue le lever du soleil. 3 actes, 1 h. 30
**Signes particuliers :** *Très* particuliers. Le livret, inspiré de l'historique Roger II de Sicile qui se convertit au culte de Dionysos, raconte une histoire étrangement dénuée de conflits. La partition résonne comme un hymne à une sensualité toujours plus débordante. Faut-il y voir une manière, pour le compositeur, de sublimer ses penchants homosexuels ? L'œuvre n'en est pas moins rutilante. Et diabolique à porter en scène.
**Version recommandée : Rattle (EMI)**

## *Œdipe* de Georges Enesco (1881-1955)

Paris 1936, livret d'Edmond Fleg

**Sujet :** Toute une vie en quatre actes : Œdipe (bar-b) naît à Thèbes, mais un oracle a prédit qu'il tuerait son père Laïos (t) et épouserait sa mère Jocaste (ms). Effrayés, ses parents l'abandonnent, mais il est recueilli par un berger et élevé à Corinthe. L'âge venu, il ne pourra échapper à la prophétie. Vieillard, il trouvera la paix à Colonne, dans les bras de sa fille Antigone (s). 4 actes, 2 h. 15

**Signes particuliers :** Voilà une partition des plus personnelles. Sur un excellent livret en français qui, dans ses actes 3 et 4, suit fidèlement les pièces de Sophocle, *Œdipe* mêle différents styles musicaux. Ce cocktail inédit se compose d'impressionnisme à la française, de puissance expressionniste et de traits empruntés au folklore roumain, notamment le chant de marche d'Œdipe qui contient des quarts-de-ton. L'ouvrage mériterait d'être programmé davantage.

**Version recommandée : Foster (EMI)**

## *Mathis le Peintre* (Mathis der Maler) de Paul Hindemith (1895-1963)

Zurich 1938, livret du compositeur

**Sujet :** Dans une Allemagne déchirée par les luttes entre réformés et catholiques, le peintre Matthias Grünewald (bar) se joint aux paysans révoltés, délaisse son art et refuse la stabilité d'une vie rangée. Mais les exactions commises par son camp et la mort de Regina (s) éveillent sa perplexité. 3 actes, 2 h. 45

**Signes particuliers :** C'est un Hindemith revenu de tout qui compose *Mathis der Maler*. Revenu de l'expressionnisme de ses premiers opéras, de la « nouvelle objectivité » de ses pièces instrumentales, et du néo-classicisme du drame *Cardillac* inspiré d'Hoffmann pour mieux renouer avec une modalité lumineuse. Laquelle se souvient de Bach tout au long de ce portrait pensif de l'auteur qui a peint le fameux retable d'Issenheim.

**Version recommandée : Kubelik (EMI)**

## *Le Prisonnier* (Il Prigioniero) de Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Florence 1950, livret du compositeur

**Sujet :** Un Prisonnier (bar-b) de l'Inquisition espagnole confie à sa Mère (s) qu'il espère en sa libération depuis que son Geôlier (t) l'a appelé « frère ». La porte de sa cellule s'entrouvre et il emprunte un long couloir… Qui le mènera au bûcher. La plus grande torture, c'est l'illusion de la liberté. Un prologue et un acte, 50 min.

**Signes particuliers :** Son lyrisme incandescent assure à Dallapiccola une place marginale parmi les créateurs de la seconde moitié du XXe siècle. Construit sur des formes anciennes (*ricercar*, *ballata*, *aria*), son œuvre maîtresse n'en utilise pas moins des séries dodécaphoniques traitées selon les règles du contrepoint le plus strict.
**Version recommandée : Salonen (Sony)**

## *Lear* d'Aribert Reimann (1936)

Munich 1978, livret de Claus H. Henneberg
**Sujet :** Le vieux roi Lear (bar) décide de partager son royaume en trois parts et d'en gratifier ses filles en fonction de l'amour qu'elles lui jureront. Cordelia (s), sa préférée, refuse de se prêter à l'hypocrisie et se voit déshéritée. Les deux autres ne tarderont pas à se montrer abjectes. Le drame vire au cauchemar : Lear se retrouve nu et abandonné dans la tempête, on crève les yeux de son fidèle Gloucester et les conspirateurs s'entre-tuent. 2 parties, 2 h. 30
**Signes particuliers :** Verdi en rêvait, Reimann l'a fait : mettre en musique le *Roi Lear* de Shakespeare. Taillé sur mesure pour Dietrich Fischer-Dieskau, cet opéra traduit à la perfection la noirceur abyssale de son modèle par le biais d'une musique âpre et dense où le Fou est un comédien et Edgar un contre-ténor. L'ouvrage est l'un des rares de son époque à connaître des reprises de temps à autre.
**Version recommandée : Albrecht (Deutsche Grammophon)**

Dietrich Fischer-Dieskau (Lear) et Julia Varady (Cordelia) lors de la création de LEAR. Mise en scène de Jean-Pierre Ponnelle, Nationalthear de Munich, 1978.
S. Toeppfer.

## *Trois Sœurs* de Peter Eötvös (1944)

Lyon 1998, livret de Claus H. Henneberg et du compositeur
**Sujet :** Dans une petite ville de garnison, les trois sœurs Olga (ct), Macha (ct) et Irina (ct) vivent de cuisantes déceptions amoureuses tout en rêvant d'aller s'installer à Moscou. Elle resteront pourtant confinées dans leur médiocre vie provinciale. 3 parties, 2 h.
**Signes particuliers :** Depuis sa création, cet opéra du Hongrois Eötvös a connu plusieurs reprises internationales. L'engouement qu'il suscite s'explique par son atmosphère inimitable. Eötvös a trituré la structure de la pièce originale afin de raconter la même période temporelle en trois séquences, chaque fois à travers le regard d'un personnage différent. Il retranscrit ainsi la polyphonie de destins individuels qui caractérise le théâtre de Tchekhov. L'emploi de contre-ténors dans les rôles de femmes, le frémissement lancinant de l'accordéon et le dédoublement de l'orchestre traduisent la mélancolie des trois provinciales qui rêvent de la grande ville.
**Version recommandée : Nagano (Deutsche Grammophon)**

# Le répertoire « léger »

De nos jours, l'opérette possède une navrante propension à sonner comme « savonnette » ou « supérette ». Et donc à passer pour un sous-opéra qui ravissait nos grands-mères mais n'est plus guère employé que par les journalistes lorsqu'ils évoquent une « dictature d'opérette ». Halte là ! Le répertoire de la musique dite « légère » abrite de véritables perles qui, aujourd'hui encore, font chavirer les cœurs et pétiller les yeux. S'il semble désuet, c'est parce que les artistes du moment ne le défendent pas toujours avec assez de soin. Mais les choses sont en train de changer. Petit historique et sélection d'œuvres à connaître.

« L'opérette est une fille de l'opéra comique, une fille qui a mal tourné, mais les filles qui tournent mal ne sont pas sans agrément. » Cité à l'envi dès qu'on aborde le sujet, la boutade de Camille Saint-Saëns n'en est pas moins pertinente. Elle désigne en effet l'origine de l'opérette : il s'agit d'un dérivé de l'opéra-comique où l'on ose le sarcasme et une légèreté éventuellement leste. La dénomination de musique « légère » est donc à prendre dans tous les sens du terme, et sans nuance péjorative s'il vous plaît.

## L'opérette française

Sarcasme et légèreté. Ces deux traits ont tôt fait leur apparition dans l'histoire de la forme lyrique. Les petites pièces chantées que l'on représentait sur les foires parisiennes au XVIII^e siècle peuvent être considérées comme des opérettes avant la lettre, ainsi que certains opéras-comiques de l'époque. Mais le terme fait véritablement son apparition au milieu du XIX^e siècle, lorsque Hervé et Jacques Offenbach fondent à Paris des théâtres « alternatifs » qui s'emploient à prendre le contre-pied de l'opéra officiel, à une époque où la production dramatique est strictement réglementée. Dans son petit théâtre en bois des Bouffes-Parisiens, Offenbach n'avait le droit de présenter que de petites pièces parlées et chantées, en un acte et pour trois personnages. Pour lui, c'était un moyen idéal de se faire la main jusqu'à ce que le Second Empire, devant le succès rencontré par ces « opérettes », encourage leur expansion.

Affiche de Jules Chéret pour la création d'ORPHÉE AUX ENFERS au Théâtre de la Gaîté, Paris 1874. B.N.F. Paris.

Offenbach allait dès lors se lancer dans la composition d'opéras bouffes de plus vastes dimensions, dont *Orphée aux Enfers* donne le coup d'envoi en 1858. Suivront ces succès de toujours que sont *La Belle Hélène* (1864), *La Vie parisienne* (1866), *La Périchole* (1868)… Le tour de force d'Offenbach, c'est d'avoir fait pouffer la bourgeoisie du Second Empire en lui tendant un miroir à peine déformé de ses propres travers. Pour cela, il s'appuie sur son inépuisable inspiration et son goût pour la parodie de l'opéra « sérieux » ou de l'antiquité.

L'opérette, fringante jeune femme chérie du public, dissimulant à peine ses charmes sous le titre d'« opéra bouffe » ou d'« opéra bouffon », connaît alors un plantureux printemps. Son évolution va traverser différents stades. D'abord une explosion au moment où la France libéralise les théâtres : jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'opérette en français fait de nombreux émules, parmi lesquels Charles Lecocq (*La Fille de Madame Angot,* 1872), Robert Planquette (*Les Cloches de Corneville,* 1877, *Les Mousquetaires au couvent,* 1880) ou Edmond Audran (*La Mascotte,* 1880). La Belle Époque est moins propice à la création, même si le public continue d'aller applaudir les « clas-

siques » et qu'André Messager écrit l'immortelle *Véronique* (1898). En revanche, l'entre-deux-guerres réveille l'inspiration des compositeurs et librettistes au gré de spectacles en petits effectifs, souvent emportés par les rythmes du jazz. On fredonne alors les couplets d'Henri Christiné (*Phi-Phi*, 1918) ou de Reynaldo Hahn (*Ciboulette*, 1923). Après la Seconde Guerre Mondiale on assiste au triomphe des opérettes exotiques de Francis Lopez, défendues par l'ineffable Luis Mariano. C'est le début de la fin.

## La cousine viennoise

L'opérette française mêlée à des traditions autochtones a donné naissance à des cousines étrangères, souvent réservées à un usage local. Les vingt-trois *operettas* de Gilbert & Sullivan, par exemple, ne sont quasiment jamais jouées en-dehors de leur Angleterre natale. Ce n'est pas le cas de l'opérette viennoise, qui a rapidement enivré les théâtres du monde entier. Suivant l'exemple d'Offenbach et l'engouement suscité par la valse, Johann Strauss fils importe le genre dès 1871 et le fait d'emblée triompher avec *La Chauve-Souris*, d'ailleurs inspirée d'un vaudeville français. Karl Millöcker, Carl Zeller, Emmerich Kalman et quelques autres lui emboîtent le pas. Mais c'est Franz Lehar qui devient le roi de la viennoiserie dans les premières décennies du XX^e^ siècle. Suivant l'évolution des goûts du public, il fait subir à l'opérette autrichienne de subtils changements de ton. Jadis enjouée et féroce, elle devient sentimentale et mélancolique. Dès le fameux *Pays du sourire*, elle ne se termine plus forcément par le *happy end* obligé.

Johann Strauss fils. D.R.

Mais alors, qu'est-ce qui différencie l'opérette de l'opéra ? Sans doute la volonté de ses auteurs de ne pas se prendre trop au sérieux et de conserver une relative simplicité de facture, de longs dialogues enrobant des numéros musicaux qui accordent la prééminence à la mélodie et au charme. Mais attention, « simplicité » ne veut pas dire « simplisme ». Lehar, par exemple, est expert en harmonies voluptueuses et ses partitions sont redoutables à chanter. On ne saurait les confier à

de simples comédiens qui auraient vaguement appris à pousser la chansonnette.

Aujourd'hui, l'opérette viennoise comme les fleurons d'Offenbach sont défendus par les théâtres les plus sérieux et les artistes les plus réputés. On ne sait toutefois s'il faut se réjouir de ce phénomène d'ennoblissement de la muse légère, car il est allé de pair avec son déclin, faute de public. En France, le succès des pièces de Francis Lopez jusque dans les années 70 cachait mal la désaffection des nouvelles générations. Ces dernières ne se reconnaissaient plus dans un genre suranné, souvent desservi par de piètres productions. Aujourd'hui, l'opérette est une vieille dame cacochyme qui survit en province et n'a plus beaucoup de défenseurs parmi les compositeurs contemporains. Dans les grandes villes, seuls certains chefs-d'œuvre restent régulièrement programmés par les directeurs de théâtre qui en ont gardé le goût.

## La nièce américaine

En revanche, la comédie musicale continue d'attirer les foules. Elle s'est imposée partout sauf en France, où règne un fade opéra rock (*Starmania*, *Notre-Dame de Paris*). Née en Amérique de diverses influences (le jazz, les shows des *minstrels* et l'opérette européenne), la comédie musicale se présente d'abord comme un spectacle mêlant chant, théâtre et danse pour conter une intrigue sentimentale plutôt burlesque. Tout change en 1927 avec *Show Boat* de Jerome Kern, comédie musicale qui tient du roman-fleuve. Son ambiance festive s'assombrit de considérations sur le racisme et son intrigue étalée sur plus de trente ans se termine par un finale doux-amer.

Dès lors, le *musical* américain (ne pas confondre avec *music-hall*) ne cessera d'explorer toutes les thématiques et toutes les formes possibles. À tel point qu'il est aujourd'hui difficile de trouver des parentés entre les comédies échevelées de Cole Porter, les grands mélodrames de Rodgers & Hammerstein, les œuvres ambitieuses de Leonard Bernstein, les mondes multiples de Stephen Sondheim et les grosses machines d'Andrew Lloyd Webber. De la comédie musicale grand format (avec troupe de danseurs, choristes, nombreux rôles et grand orchestre) à la production *off-off-Broadway* (cinq chanteurs, un piano et une harpe dans une salle de 200

places), la comédie musicale est le seul recoin du théâtre en musique où la création demeure intense et courue.

Voici une sélection d'œuvres à connaître avant toute autre, et qui ne donne qu'une piètre idée du foisonnement fantasque propre à la muse légère.

# OPÉRETTES

OFFENBACH, JACQUES (1819-1880) VOIR NOTICE EN P. 108

### Orphée aux Enfers (1858)

Le mythe à l'envers : Orphée est violoniste et rêve de se débarrasser d'Eurydice, laquelle n'est pas des plus fidèles. Mais tandis que Jupiter et Pluton se la disputent, l'Opinion publique veille au grain.

**Version recommandée : Minkowski (EMI)**

Maria Jeritza dans le rôle de la Belle Hélène, Künstlertheater de Munich, 1911.
Oesterreichische N.-B..

### La Belle Hélène (1864)

Hélène rêve de s'enfuir avec le berger Pâris : sa fatalité, c'est sa beauté. Son époux Ménélas ne l'entend pas de cette oreille. Livret cousu de fil blanc, mais partition subtile qui multiplie les œillades sensuelles et les cocasseries musicales.

**Version recommandée : Plasson (EMI)**

### La Vie parisienne (1866)

Un baron suédois et sa jolie femme débarquent à Paris où ils sont pris en charge par un faux guide, qui leur fait découvrir les (faux) dessous de la capitale. Tout ne serait-il donc que mensonge dans ce Second Empire si frivole et inconsistant ?

**Version recommandée : Plasson (EMI)**

### La Périchole (1868)

La Périchole (prononcez : « Périkolle ») et son fiancé Piquillo sont chanteurs des rues. Ils n'ont pas assez d'argent pour se marier. Aussi la jeune femme accepte-t-elle de suivre le Vice-Roi du Pérou dans son palais. Un mariage où tout le monde est gris, une cour où l'on jase et caquette, une scène de prison des plus parodiques sont les hauts moments de cet opéra bouffe plus attendri que les autres.

**Version recommandée : Lombard (Erato)**

## Strauss, Johann (1825-1899)

### La Chauve-Souris (Die Fledermaus, 1874)

Pour se venger d'une humiliation passée, le Dr Frank a concocté une machination à l'intention de son ami Eisenstein : il l'invite à un bal masqué chez le riche Prince Orlofsky où se trouvent aussi sa femme et sa soubrette. Le jeu de dupe se terminera dans une prison délirante ! Et les fêtards ivres du deuxième acte résument la situation par cette maxime typiquement viennoise : « *Heureux celui qui oublie ce qu'on ne peut plus changer...* »

**Version recommandée : Karajan (EMI)**

## Chabrier, Emmanuel (1841-1894)

### L'Étoile (1877)

Opéra-bouffe d'une étincelante poésie loufoque, *L'Étoile* prend pour décor un Orient de pacotille. C'est l'anniversaire du Roi Ouf 1er, traditionnellement fêté par un empalement. Ouf a trouvé un condamné : le marchand Lazuli, qui l'a giflé. Mais son astronome a lu dans les étoiles que la mort de Lazuli entraînerait celle du roi... Personnalité originale et en marge, Chabrier exerça une influence considérable sur la musique française du tournant du siècle. *L'Étoile* ne révèle pas seulement sa *vis comica*, mais aussi sa spirituelle expressivité, son art de l'orchestration vif-argent et sa verve harmonique.

**Version recommandée : Gardiner (EMI)**

Colette Alliot-Lugaz dans le rôle de Lazuli de L'Étoile, Opéra de Lyon, 1986. G. Amsellem.

## Lehar, Franz (1880-1948)

### La Veuve Joyeuse (Die lustige Witwe, 1905)

Une ambassade parisienne et Chez Maxim's tiennent lieu de décor. Pour sauver le Pontévédro de la banqueroute, il faut qu'un natif de ce petit pays épouse la richissime Hanna Glawari. Après différentes péripéties dues aux infidélités conjugales de la femme de l'ambassadeur, Danilo finira par faire craquer l'aguichante veuve.

**Version recommandée : Ackermann (EMI)**

### Le Pays du sourire (Das Land des Lächelns, 1929)

Histoire d'une union impossible entre la jeune Lisa et le Prince Sou-Chong. Incapable de s'adapter au pays de son époux, la jeune Européenne s'en retournera seule. La romance du Prince « *Dein ist*

*mein ganzes Herz* » (« *Je t'ai donné mon cœur* » en version française) a fait le tour de l'univers.
**Version recommandée : Ackermann (EMI)**

### Giuditta (1934)

Autre amour impossible, celui qui lie l'explosive Giuditta à l'officier Octavio. Il déserte par amour pour elle et croisera sa route de nombreuses années après, lorsqu'il sera trop tard. La partition de Lehar est littéralement enivrante de couleurs et de mélodies enjôleuses, d'où émane une insoutenable nostalgie. De quoi anesthésier les consciences, puisque *Giuditta* a vu le jour à l'Opéra de Vienne dans une Autriche annexée par les nazis...
**Version recommandée : Moralt (Decca)**

## Messager, André (1853-1929)

### Véronique (1898)

Jadis succès en béton, *Véronique* commence par une malheureuse coïncidence chez une fleuriste. Là, le vicomte Florestan confie à sa maîtresse qu'il doit épouser une « petite dinde » de son rang. Pas de chance : la petite dinde se trouve juste à côté d'eux ! Pour donner une leçon au jeune homme, elle s'invente l'identité de la grisette Véronique et entreprend de le séduire. Musicien doué, Messager était aussi chef d'orchestre et directeur d'opéra. C'est lui qui dirigea la première de *Pelléas* et diffusa les opéras de Wagner en France. Son style rêveur en fit un parfait compositeur d'opérettes – on lui doit entre autres un tendre *Fortunio* d'après Musset.
**Version recommandée : Hartemann (EMI)**

## Hahn, Reynaldo (1875-1947)

### Ciboulette (1923)

Délicieux mélodiste, Reynaldo Hahn a connu la gloire avec *Ciboulette*, qui raconte les amours balbutiantes d'une petite maraîchère et d'un vicomte oisif dans le Paris du Second Empire, union favorisée par un vieux contrôleur des Halles.
**Version recommandée : Diederich (EMI)**

# COMÉDIES MUSICALES

## Jerome Kern

### Show Boat (1927)

Première grande comédie musicale dans son acception moderne, *Show Boat* mêle des problèmes raciaux à une histoire sentimentale en demi-teinte, le tout sur une période de presque 40 ans. Les chansons de Jerome Kern, parmi lesquelles le célébrissime « *Ol' Man River* », ne font qu'accentuer encore le caractère épique de cette fresque sur le temps qui s'écoule et les contrariétés du destin.

**Version recommandée : John McGlinn (EMI)**

## Richard Rodgers & Oscar Hammerstein II

### Carousel (1945)

Non, Rodgers & Hammerstein ne sont pas seulement auteurs de la sempiternelle *Mélodie du bonheur !* Témoin ce chef-d'œuvre tiré de la pièce *Liliom* de Ferenc Molnar. On y raconte le destin de Billy, bonimenteur de carrousel qui se retrouve au chômage pour l'amour de Julie. Sans le sou, Billy est tué au moment d'effectuer un braquage. Quelques années plus tard, il a la permission de retourner sur terre l'espace de quelques heures. Il y rencontrera sa fille qu'il n'a pas connue. Particulièrement développé, usant de longues plages de musique et d'une importante pantomime dansée, *Carousel* est une sorte d'opéra du chômeur au contenu très émotionnel. Qui saurait résister à « *You'll never walk alone* » ?

**Version recommandée : 1994 Broadway Cast Recording (EMI/Angel)**

Photo de la création de Carousel. Production d'Agnès De Mille et Rouben Mamoulian. D.R.

## Cole Porter

### Kiss Me Kate (1948)

Triomphe du théâtre dans le théâtre : une troupe de *musical* monte *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare et les conflits permanents qui voient s'affronter les personnages de la pièce sont le reflet de la réalité des comédiens. Entre scènes de ménage et courses-poursuites, tout se terminera pour le mieux. Le style voluptueux et chromatique de Porter s'insinue avec merveille dans ce monde de sentiments mélangés.

**Version recommandée : Original Broadway Recording (Sony/Columbia)**

Kiss Me Kate, mise en scène d'Alain Marcel, Grand Théâtre de Genève, 1992. Van Appelghem.

LEONARD BERNSTEIN

## Candide (1956)

Le cynisme de Voltaire marié à la fièvre de Broadway produit un mélange explosif : Candide a appris du professeur Pangloss que « la vie, c'est le bonheur ». Après force péripéties affreuses qui le conduisent d'un bout à l'autre de la planète, Candide aura compris qu'il faut « cultiver son jardin ». Créé à Broadway, ce *musical* n'en est pas moins souvent repris par des opéras car ses rôles sont particulièrement exigeants, notamment celui de Cunégonde, flanqué d'un air virtuose : « *Glitter and be gay* ».

**Version recommandée : Bernstein (Deutsche Grammophon)**

WEST SIDE STORY au Theater des Westens, Berlin 1981. D.R.

## West Side Story (1957)

Avant d'être un film mondialement célèbre, *West Side Story* est un des plus durables succès de Broadway, régulièrement programmé partout. C'est que ses chansons inoubliables et ses chorégraphies mémorables retracent fidèlement la trame de *Roméo et Juliette*, transposée dans les bas quartiers de New York où Américains et Porto-Ricains s'affrontent jusqu'à la mort. La partition renferme des tubes absolus tels que « *America* », « *Somewhere* », « *I feel pretty* »...

**Version recommandée : Original Film Soundtrack (Sony/Columbia)**

FREDERICK LOEWE & ALAN JAY LERNER

## My Fair Lady (1956)

La pièce *Pygmalion* de George Bernard Shaw (qui fut par ailleurs un critique musical justement renommé), transformée en comédie musicale, raconte comment le Professeur Higgins entreprend de métamorphoser une jeune vendeuse de fleurs en une dame de la haute société. Délicieusement suranné et insidieusement féroce.

**Version recommandée : Original Broadway Cast (Sony Columbia)**

HARVEY SCHMIDT & TOM JONES

## The Fantasticks (1960)

« *Try to remember.* » Tout le monde connaît ce tube devenu un standard et un jingle publicitaire, sans savoir qu'il émane d'un *musical* unique en son genre. *The Fantasticks*, d'après une pièce d'Edmond Rostand, se moque des élans romantiques de deux adolescents en montrant, après l'entracte, ce que deviennent les beaux idéaux

romanesques. L'ouvrage n'a jamais quitté l'affiche d'un petit théâtre de New York depuis sa création en… 1960 ! Il faut dire que l'endroit peut accueillir à peine 200 personnes et que ce bijou théâtral est destiné à cinq chanteurs, trois comédiens, un piano et une harpe.
**Version recommandée : Original Cast Recording (Universal/Decca)**

## Stephen Sondheim

### A Little Night Music (1973)

Reprenant l'argument du film d'Ingmar Bergman *Sourires d'une nuit d'été*, voici une comédie musicale aux ambiguïtés mozartiennes, qui met en scène une comédienne vieillissante, sa fille et sa mère. Lesquelles évoluent dans la société suédoise du tournant du siècle, dont l'apparente insouciance dissimule mal les amertumes. L'œuvre renferme de somptueux ensembles et une sublime chanson : « *Send in the clowns* ».
**Version recommandée : Original Broadway Cast (Sony/Columbia)**

### Sweeney Todd (1979)

L'argument est grand-guignolesque : le barbier Sweeney Todd égorge ses clients et les remet à sa voisine qui les transforme en tarte à la viande ! Pour constituer ce *musical-thriller*, Sondheim sort le grand jeu. Sa partition complexe mêle les styles et accorde une place plus grande que de coutume à l'orchestre, hanté par un thème récurrent façonné sur le *Dies Irae* grégorien. C'est une œuvre très aboutie de Sondheim, le plus caméléonesque et passionnant des compositeurs de comédie musicale encore vivants.
**Version recommandée : Original Broadway Cast (BMG/RCA)**

## Andrew Lloyd Webber

### The Phantom of the Opera (1986)

S'il faut vraiment connaître un opus d'Andrew Lloyd Webber, autant que ce soit celui-ci. Le roman de Gaston Leroux, avec son monstre reclus dans les souterrains de l'Opéra de Paris où il séquestre une jeune chanteuse par amour, est empli de pastiches lyriques qui côtoient les « scies » les plus efficaces. Il a inspiré à Maria Björnson des décors époustouflants que l'on peut voir de Tokyo à Hambourg. Car les *musicals* d'aujourd'hui sont ainsi faits : on a l'obligation de les représenter à l'identique en n'importe quel endroit de la planète. Bel exemple de McDonaldisation culturelle…
**Version recommandée : Original London Recording (Universal/Mercury)**

The Fantasticks : dessin du compositeur. Applause.

# Troisième partie

# Sur scène et en coulisses

1. Lyricorama - chanteurs d'hier et d'aujourd'hui
2. Ne tirez pas sur le metteur en scène !
3. Treize spectacles pour un demi-siècle
4. Gloire et galère du chef d'orchestre
5. Dans les coulisses des maisons de plaisir

# Lyricorama

Oui, c'est vrai, l'inclination pour une voix touche une fibre si personnelle en tout auditeur que dresser une liste des chanteurs les plus essentiels relève de la quadrature du cercle. En voici tout de même 70. Que les fans des autres nous pardonnent.

Nos 70 incontournables sont classés en trois catégories. Des premiers, nous ne pouvons nous faire qu'une idée vague à travers des témoignages écrits. Les deuxièmes nous sont mieux connus grâce au disque – certains, inépuisables, chantent encore. Quant à la troisième catégorie, elle regroupe les stars d'aujourd'hui.

Si vous feuilletez des magazines spécialisés ou si vous écoutez discourir des lyricomanes gravement atteints, vous vous apercevrez d'une tendance générale à déplorer la décadence du chant. Il convient de nuancer cette idée communément admise. Dans les répertoires wagnérien et verdien, il est vrai que le début du XX^e^ siècle regorgeait de grandes voix dont nous manquons cruellement. Mais le *bel canto* se porte mieux aujourd'hui qu'à cette époque, sans parler du chant baroque, désormais défendu par des interprètes soucieux de style. De manière générale, après un creux de la vague sensible dans les années 80, la nouvelle génération rassemble de fortes personnalités aussi aguerries musicalement que vocalement. Et tant pis pour les nostalgiques invétérés.

## Avant-hier

**Il Senesino** (1680-1759) : Originaire de Sienne (d'où son nom d'artiste), Francesco Bernardi créa moult opéras que Haendel écrivit pour lui, avant leur brouille en 1733. C'est que ce castrat à la vélocité inégalable, au timbre clair et à la tessiture profonde, était devenu une star dont les cachets crevaient le plafond.

**Farinelli** (1705-1782) : « Un seul Dieu, un seul Farinelli ! » De son vrai nom Carlo Broschi, né en 1705 dans les Pouilles, le plus célèbre des castrats du XVIII^e^ enthousiasma le public londonien avant d'aller soigner la mélancolie du roi d'Espagne par la magie de sa voix, réputée pour sa longueur, sa puissance et sa décoiffante virtuosité.

**Manuel Garcia** (1775-1832) : Chanteur, compositeur et professeur de chant réputé, il fut le créateur d'Almaviva dans *Le Barbier de Séville* de Rossini et possédait une voix puissante et sombre, presque barytonale. Son utilisation habile du fausset lui permettait cependant d'aborder les rôles de ténor. Il est le père de la Malibran et de la Viardot (voir ci-dessous).

**Isabel Colbran** (1785-1845) : Égérie de Rossini, qui l'épousa et lui tailla sur mesure des rôles aussi considérables que Semiramide ou Armida, elle passa des emplois de contralto à ceux de soprano dramatique avant de connaître un déclin vocal prématuré.

**Giuditta Pasta** (1797-1865) : Torche vive célébrée pour ses dons de tragédienne, la Pasta parvint à force de travail à dominer les difficultés de l'écriture belcantiste et à conquérir un aigu de soprano, alors qu'elle possédait une voix de mezzo. Elle créa le rôle de Norma. Maria Callas passait pour sa réincarnation.

**Adolphe Nourrit** (1802-1839) : Admiré par Rossini, ce ténor natif de Montpellier possédait une voix large, mais il privilégiait la clarté gracile de l'aigu, faisant passer le style et l'élégance avant les décibels. Aussi vit-il son succès pâlir quand Duprez lança la mode d'un chant plus héroïque (voir ci-dessous).

**Wilhelmine Schröder-Devrient** (1804-1860) : Grande voix et personnalité d'actrice qui tirait des larmes à son auditoire, elle enthousiasma non seulement Beethoven, qui la considérait comme la meilleure Léonore de son *Fidelio*, mais aussi Weber et Wagner.

**Giulia Grisi** (1805-1840) : Voix somptueuse, qui se refusait aux effets de dramatisation vocale pratiqués par la Pasta au profit de la pure beauté du chant. Elle fut une *diva assoluta* du Théâtre-Italien à Paris.

**Gilbert-Louis Duprez** (1806-1896) : Inventeur du « contre-Ut de poitrine ». Traduction : ce ténor français imposa une nouvelle manière de chanter les aigus sans recourir au fausset, mais en privilégiant l'aspect claironnant de son timbre, signe d'une époque où la puissance et l'éclat commençaient à l'emporter sur la pure virtuosité.

**Henriette Sontag** (1806-1864) : Rivale de la Malibran, cette Allemande adulée à Vienne comme à Paris possédait une voix parfaitement homogène et scintillante. Elle mettait davantage l'accent sur l'émotion du chant que sur le jeu théâtral, où elle s'avérait médiocre.

**Maria Malibran** (1808-1836) : Morte suite à une chute de cheval à 28 ans, la Malibran enflamma l'esprit des poètes romantiques par son intense présence scénique. Sous la férule de son père Manuel Garcia, elle était parvenue à domestiquer une voix jonglant entre registre grave et voix de soprano.

**Jenny Lind** (1820-1887) : Éconduit par l'Opéra de Paris, ce soprano suédois devint bien vite la coqueluche des pays nordiques. Grande virtuose mais musicienne inégale, elle fit partie des attractions du cirque Barnum avant de se retirer en 1855.

**Pauline Viardot** (1821-1910) : Sœur de la Malibran. Son timbre aurait été quelconque, mais elle possédait une tessiture vertigineuse, des graves puissants, une virtuosité sans faille et une qualité d'interprétation qui suscita l'admiration des Romantiques, Berlioz en tête.

**Adelina Patti** (1843-1919) : L'incarnation de la diva ! Capricieuse et onéreuse, la Patti alliait beauté du timbre, sûreté de la technique et charme de l'apparence. Célèbre dans le monde entier, dotée d'une voix aiguë et agile, elle s'aventura aussi dans des rôles aussi lourds qu'Aïda ou Carmen et chanta jusqu'à l'âge respectable de 71 ans.

**Nellie Melba** (1861-1931) : Connue de tous pour la coupe de glace qui porte son nom, cette Australienne était une autre incarnation de la *prima donna assoluta*. Parfaitement versatile, elle alternait des rôles aussi différents que Lucia di Lammermoor, Aïda et même Brünnhilde !

## Hier

**Enrico Caruso (1873-1921) :** Une vraie légende, dont on tira films hollywoodiens et rengaines de *crooners*. C'est que ce ténor possédait un charisme rare uni à un timbre extraordinairement chaleureux. Il fut aussi l'un des premiers à voir sa célébrité répandue par le disque, qui en était à ses balbutiements.

**Féodor Chaliapine (1873-1938) :** Ce chanteur très populaire possédait une voix de basse fort étendue, qui lui permit d'aborder un large éventail de rôles et de populariser ainsi le répertoire russe. Doté d'une personnalité charismatique, il était aussi un acteur de grand talent.

**Georges Thill (1887-1984) :** Un modèle de chant français. Ce ténor classieux était un maître de diction et de style, au timbre chatoyant. Son Werther, mais aussi son Lohengrin demeurent référentiels.

**Lotte Lehmann** (1888-1975) : Naturalisée américaine mais née en Allemagne, la Lehmann n'a pas tardé à se faire adopter des Viennois. Laissant rayonner sa plantureuse voix de soprano avec générosité, elle a créé des rôles aussi considérables que la Maréchale (*Le Chevalier à la rose*) et la Teinturière (*La Femme sans ombre*).

**Beniamino Gigli** (1890-1957) : Successeur de Caruso en version plus suave. Comme lui, Gigli enregistra de nombreux disques et aborda un immense répertoire pendant une carrière de plus de 40 ans – ce qui dénote la solidité de sa technique.

**Lauritz Melchior** (1890-1973) : Cet Américain d'origine danoise fut d'abord baryton avant de devenir le plus impressionnant ténor wagnérien du XX^e^ siècle. Son chant d'une santé à toute épreuve était solide et généreux. Des enregistrements pirates sont là pour témoigner de son Tristan, qu'il chanta plus de 200 fois !

**Ezio Pinza** (1892-1957) : La basse italienne du siècle. Davantage réputé pour la beauté de son timbre et la pureté de son style que pour ses talents de comédien, Pinza aborda une centaine de rôles et devint, sur le tard, une vedette de Broadway où il créa *South Pacific* de Rodgers & Hammerstein.

**Kirsten Flagstad** (1895-1962) : Interlocutrice favorite de Melchior, ce soprano dramatique suédois était son pendant féminin : un chant altier et souverain, une voix généreuse et inaltérable ont fait de son Isolde un des monuments du XX^e^ siècle.

**Rosa Ponselle** (1897-1981) : Une voix à couper le souffle, opulente et guidée par un style très sûr, un physique de star hollywoodienne ont assuré la postérité de la Ponselle, aujourd'hui encore adulée par ses fans. Elle quitta la scène prématurément en 1937 et dirigea l'Opéra de Baltimore pendant plus de 20 ans.

**Hans Hotter** (1909) : Immense voix wagnérienne capable de murmurer Schubert avec un sens inouï des couleurs. Cet artiste chantait encore il y a peu, malgré sa fréquentation des rôles les plus lourds. Il demeure le Wotan du XX^e^ siècle.

**Jussi Björling** (1911-1960). Carrière trop courte que celle de ce ténor suédois qui fut un chouchou du Met de New York. Si sa voix chaleureuse transportait ces dames, sa présence scénique, en revanche, laissait à désirer.

**Alfred Deller** (1912-1979) : C'est au moment de muer que le petit Alfred s'est rendu compte qu'il n'avait pas une voix comme les autres… Et que personne ne pouvait lui enseigner l'art perdu des falsettistes. Il s'est donc fait tout seul, a participé à la redécouverte de la musique ancienne et reste la figure tutélaire de tous les contre-ténors aujourd'hui fêtés.

**Kathleen Ferrier** (1912-1953) : L'opéra a aussi ses destinées tragiques : alors qu'elle était à l'orée d'une immense carrière, cette Anglaise au timbre abyssal de contralto a été victime d'un cancer. Ses enregistrements mahlériens demeurent légendaires.

**Elisabeth Schwarzkopf** (1915) : Longtemps porté aux nues, puis vilipendé pour son trouble passé, ce soprano allemand reste l'incarnation d'un chant hyper-sophistiqué. Sa science du texte et ses alchimies vocales ne laissent d'impressionner dans Mozart et dans Strauss.

**Lisa Della Casa** (1919) : On a longtemps opposé ce soprano suisse à la Schwarzkopf. Question d'emploi et de répertoire communs. Le chant de Della Casa a pour lui d'être plus incarné et lumineux, qualités qui rendaient son Arabella irrésistible.

**Birgit Nilsson** (1918) : Un timbre tranchant et clair comme une lame de métal, une silhouette étrange, transfigurée par Wieland Wagner... La Nilsson était un phénomène d'endurance dans les rôles de soprano les plus costauds tels qu'Elektra, Isolde ou Brünnhilde.

**Renata Tebaldi** (1922) : Surtout connue pour avoir été promue rivale de Callas par ses fans. Il est vrai que tout oppose les deux sopranos : la Tebaldi déployait un timbre enivrant, soignait la beauté du son... Mais n'évitait pas une certaine placidité de l'incarnation.

**Victoria de Los Angeles** (1923) : Contrairement à ce que son pseudonyme pourrait laisser croire, la Los Angeles ne vient pas de Californie mais d'Espagne. Sobre, délicate, elle défendit le répertoire de son pays tout en se spécialisant dans le répertoire français où sa rigueur stylistique et son timbre de soprano adamantin faisaient merveille.

**Maria Callas** (1923-1977) : L'idole absolue. Connue de tous parce qu'elle faisait la une des journaux *people*, la Callas était un phénomène vocal, à la fois soprano colorature et dramatique. Elle était aussi une tragédienne hors pair, qui mit son instinct théâtral et sa rigueur stylistique au service du *bel canto* romantique, dont elle encouragea la renaissance.

**Leyla Gencer** (1924) : Exemple type de la « diva confidentielle ». Ignorée par le disque, cette remarquable belcantiste d'origine turque reste méconnue en dehors du cercle de ses *aficionados*. Pour découvrir son art, on se rabattra sur des enregistrements pirates. Et sous la même rubrique, on inclura Magda Olivero et Raina Kabaivanska.

**Carlo Bergonzi** (1924) : Prolixe et gourmand de rôles, Bergonzi n'en était pas moins un styliste de première catégorie, dont les phrasés élégants ont fait un des plus grands ténors verdiens de l'histoire. Immanquablement reconnaissable pour ses « s » chuintants.

**Dietrich Fischer-Dieskau** (1925) : Sorte de réincarnation de l'artiste universel auquel aspirait la Renaissance. À la fois chanteur, chef, peintre et écrivain, le baryton allemand s'est particulièrement illustré comme un insatiable interprète de Lieder dont les centaines de disques disent l'étendue de la curiosité.

**Nicolaï Gedda** (1925) : Le style fait homme. Dans les répertoires italiens, allemands ou français, ce ténor suédois est toujours un modèle de diction et de musicalité. Sa longévité peut aussi servir de modèle.

**Leonie Rysanek** (1926-1998) : Dotée d'une somptueuse étoffe vocale aux aigus lumineux, la Rysanek était aussi une bête de scène qui se donnait sans compter dans Wagner et Strauss. Le rôle de sa vie ? L'Impératrice de *La Femme sans ombre*.

**Joan Sutherland** (1926) : *La Stupenda* a gardé ses fans, même depuis son retrait des scènes. Technicienne hors pair, elle fut une des grandes belcantistes qui recueillirent l'héritage de Callas – le génie dramatique en moins.

**Leontyne Price** (1927) : Elle avouait elle-même adorer sa voix. Charnu et incandescent, son timbre en a fait un soprano *spinto* idéal en Aïda, dont elle a aussi la noire couleur de peau.

**Régine Crespin** (1927) : Grande voix demandée à Bayreuth comme à Salzbourg ou au Met, la Crespin était une des gloires de la France de l'après-guerre. Et si elle fut une wagnérienne fêtée, elle aborda aussi Offenbach, avant de se tourner vers des rôles de mezzo-soprano en fin de carrière.

**Alfredo Kraus** (1927-1999) : Modèle de style, voix facile et élégante, le ténor espagnol s'illustra autant dans le répertoire italien que dans les œuvres françaises. Il chanta le rôle de Werther jusque dans les dernières années de sa vie.

**Christa Ludwig** (1928) : La sérénité en personne. Née à Berlin, la Ludwig était aussi émouvante en récital de Lied que sur scène où, en dehors du B-A-BA de tout mezzo-soprano (Octavian, Chérubin, Carmen), elle aborda aussi des rôles de soprano (la Maréchale dans *Le Chevalier à la rose*).

**Marilyn Horne** (1929) : Contralto rossinien et haendélien qui décoiffa plus d'un lyricomane par son extrême virtuosité, preuve qu'une technique en béton et une musicalité réelle peuvent transfigurer un timbre particulièrement masculin.

**Fritz Wunderlich** (1930-1966) : C'est un peu le James Dean de l'opéra, car cette voix lumineuse de ténor lyrique s'est tue prématurément suite à une chute dans un escalier. De quoi en faire une durable icône. Restent des disques miraculeux, dans le répertoire allemand comme dans le domaine du Lied.

**Montserrat Caballé** (1933) : La plus éminente belcantiste des années 80 était remarquable par son physique de Castafiore et ses prestations en dents de scie : bouleversante un soir, partant dans un éclat de rire inopportun le lendemain.

**Renata Scotto** (1934) : Un tempérament de feu, qui s'imposa un soir de 1957 à Edimbourg, où elle remplaçait Maria Callas dans *La Sonnambula*. Dès lors, ce soprano italien a mené une carrière exemplaire, affrontant d'abord les rôles coloratures avant d'oser des emplois plus larges tels que Tosca.

**Teresa Berganza** (1935) : Rossinienne et mozartienne de toute grande classe, cette artiste espagnole n'aborda qu'un nombre de rôles restreint et sut gérer sa carrière de mezzo-soprano avec habileté.

## Aujourd'hui

**Mirella Freni** (1935) : Mimì pour la vie, cette Italienne douée d'une sensibilité à fleur de peau a fait siens les rôles de soprano lyrique (Micaëla, Tatiana, Marguerite, Desdémone) dans lesquels elle infuse son inimitable tendresse. Elle ne s'aventura dans les emplois plus dramatiques de Tosca ou Butterfly que par le biais du disque.

**Luciano Pavarotti** (1935) : « Big P » pour les uns, « Poulet rôti » pour les autres, le ténor de Modène a su séduire le monde entier à coups d'aigus solaires et de méga-shows dans les stades. Il figure parfois sous la rubrique potin des magazines pour salon de coiffure. Imbattable dans *L'Élixir d'amour* ou *Un Bal masqué*.

**José Van Dam** (1940) : Sans rival dans le répertoire français où il sait l'art de prononcer sans déclamer, le baryton-basse belge s'est aussi illustré dans Wagner, Verdi et le rôle-titre de *Saint François d'Assise*, composé pour lui par Messiaen. Il s'est aussi mué en acteur dans le film *Le Maître de Musique*.

**Anja Silja** (1940) : Certainement pas la plus belle voix du siècle, mais peut-être sa présence la plus incandescente. Dotée d'un timbre au redoutable tranchant, la Silja a voué son visage de Lolita aux héroïnes wagnériennes dès l'âge de 20 ans pour l'amour de Wieland Wagner. Après la mort de celui-ci, elle aborda d'autres répertoires jusqu'à une bouleversante Sacristine de *Jenufa*.

**Placido Domingo** (officiellement 1941, selon d'autres sources 1934) : Tout le monde aime Placido pour son timbre cuivré, son engagement chaleureux et son insatiable appétit de rôles (173 à ce jour). En tant que ténor ou que chef, il mène sa carrière à un rythme frénétique tout en conservant une voix étonnamment préservée.

**Julia Varady** (1941) : Un timbre de feu et de soufre, une voix longue comme un jour sans musique, un tempérament cyclothymique sont autant de qualités qui rendent inclassable ce soprano roumain devenu Mme Fischer-Dieskau à la ville. La Varady a hélas quitté les scènes et ne se produit plus qu'en concert.

**Samuel Ramey** (1942) : Considéré comme la réincarnation du grand Filippo Galli, ce baryton-basse américain est capable de plier son timbre d'ébène aux virtuosités rossiniennes. Avec le temps, il s'est orienté vers des rôles plus dramatiques tels que Boris Godounov ou Philippe II (*Don Carlos*).

**Kiri Te Kanawa** (1944) : Son patronyme aux syllabes tintinnabulantes trahit son origine maorie. Dans les années 80, Dame Kiri mettait en émoi les lyricomanes par son visage d'une stupéfiante beauté et sa voix capiteuse de soprano lyrique dont la sophistication n'exclut pas toujours la froideur.

**Jessye Norman** (1945) : Hésitant entre les tessitures de contralto et de soprano dramatique, la grande Jessye est restée une artiste à part, rare sur les scènes et toujours inattendue au disque.

**Felicity Lott** (1947) : La sensibilité faite femme. À l'écart des grandes maisons de disques et dans un répertoire choisi, Dame Felicity a fait de sa voix de soprano lyrique un instrument d'une expressivité à fleur de peau, idéal dans Mozart et Strauss. Elle chante aussi l'opérette avec classe et distinction.

**Anne Sofie Von Otter** (1955) : Grande, blonde, et dotée d'une longue voix de mezzo-soprano, la cantatrice suédoise incarne une certaine idée du chant, parfaitement maîtrisé et propre à aborder des compositeurs aussi divers que Haendel, Berlioz ou Strauss, à l'opéra comme en récital.

**Thomas Hampson** (1955) : Le plus parfait baryton lyrique d'une génération qui n'en manque pas. Dans le Lied comme à l'opéra, cet artiste américain déploie sa voix malléable avec un style très sûr et une musicalité jamais prise en défaut.

**Waltraud Meier** (1956) : Torche vive, voix au beau timbre ocre et au *vibrato* serré, ce mezzo-soprano allemand a renouvelé l'image de la cantatrice wagnérienne. D'autant que la dame aborde aujourd'hui certains rôles de soprano dramatique.

**Ben Heppner** (1956) : Après deux décennies wagnériennement sinistrées, ce ténor héroïque venu du Canada est une jouvence. Son aigu percutant, son grave étoffé et son instinct du phrasé font de lui un impressionnant Empereur de *La Femme sans ombre* et un Tristan partout demandé.

**Renée Fleming** (1959) : Quelque part entre Leontyne Price et Kiri Te Kanawa, ce soprano lyrique américain dispense les charmes innombrables d'un timbre opulent et d'une sensibilité *glamorous*.

**Karita Mattila** (1960) : Éminente représentante de la prolifique école scandinave, cette artiste finlandaise déroule un des timbres les plus pulpeux du moment. Et comme ce soprano aime à se consumer sur scène, ses incarnations de Fiordiligi, Elsa ou Lisa de *La Dame de Pique* demeurent absolument phénoménales.

**José Cura** (1962) : Candidat au titre de « IV^e^ ténor », cet Argentin marche sur les pas de Placido Domingo avec lequel il a en commun un timbre de bronze et une relative tension dans l'aigu. A déjà abordé Samson et Otello. Véritable homme-orchestre, il compose et dirige également.

**Roberto Alagna** (1963) : Français d'origine sicilienne, il est considéré comme l'héritier de Pavarotti, le physique avantageux en plus. Remarquable musicien, il passe prudemment des rôles lyriques (Rodolfo, Alfredo) à des emplois plus lourds (Don Carlos, Werther). A épousé à grand fracas médiatique le soprano Angela Gheorghiu.

**Natalie Dessay** (1965) : Enfant chérie de la jeune génération française, ce soprano au sourire mutin est à la fois une bête de scène et une colorature stratosphérique. Ce mélange explosif nous a valu des Olympia et des Lakmé d'anthologie.

**Bryn Terfel** (1965) : Jeune star des années 90, colosse au menton en galoche, ce baryton-basse gallois doit son ascension à son timbre mordant et à sa volubilité. Il est en train de devenir un grand Falstaff.

**Cecilia Bartoli** (1966) : Propulsée star à 23 ans, la jeune Italienne déchaîne les passions. Avec sa voix de mezzo-soprano de puissance limitée, elle a su démontrer ce qu'un instinct musical hors pair et une technique virtuose pouvaient offrir dans Mozart et Rossini. Elle vend aujourd'hui davantage de disques que Pavarotti en personne.

# Ne tirez pas sur le metteur en scène !

Attention, sujet qui fâche. Depuis quelques années, le metteur en scène est devenu le bouc émissaire du troupeau lyrique, celui que tout le monde déteste. Le chef, les chanteurs et le public lui reprochent, pêle-mêle, d'être un analphabète musical, de coller du *trash* sur du sublime, de ne pas « respecter » les intentions du compositeur, de faire chanter les divas la tête en bas… Certains vont jusqu'à s'insurger « contre la dictature des metteurs en scène ». Nuançons un brin et commençons par un retour en arrière.

Richard Wagner en répétition sur la scène du Théâtre de Bayreuth. Dessin au fusain d'Adolphe Menzel. Archives de Wahnfried, Bayreuth.

## Les pionniers

Jusqu'au milieu du XIX$^{e}$ siècle, le « metteur en scène » n'existe pas. Depuis la Renaissance, c'est le décorateur qui tient la vedette et les déplacements des chanteurs sont réglés par un régisseur. Richard Wagner passe pour le premier véritable metteur en scène d'opéra. Il se montrait en effet fort attentif à l'aspect visuel de ses spectacles et au jeu des chanteurs, qu'il faisait répéter lui-même.

À mesure que les théâtres freinent la création pour reprendre sans cesse des œuvres du passé, le metteur en scène voit son importance croître. Garant d'une nouvelle approche, c'est lui qui éveille les curiosités, crée les attentes et empêche l'opéra de s'empoussiérer comme une pièce de musée. D'autant que, sous l'influence du théâtre parlé et du cinéma, le spectateur devient plus exigeant. Il ne veut plus d'un opéra qui soit un concert en costume. Dès la fin du XIX$^{e}$ siècle, on tend ainsi vers un travail toujours plus poussé sur la vraisemblance, même si le réalisme psychologique à la Stanislavsky reste entravé par les limites de chanteurs qui ne sont pas tous de grands comédiens

Wieland Wagner en répétition. Heinz Köster.

(c'est une litote). Pendant plusieurs décennies, les scénographes continuent d'occuper le devant de la scène. À Paris, Jusseaume peint des toiles poétiques pour la création de *Pelléas et Mélisande* tandis que le Suisse Adolphe Appia fait œuvre d'avant-garde en inventant une scène épurée et symbolique où la lumière joue le rôle principal. L'Allemagne du début du siècle confronte pour sa part le théâtre « distancié » de Bertolt Brecht aux mises en scène à grand spectacle de Max Reinhardt.

## L'ascèse de Wieland

Jadis rejetée par la veuve Wagner, l'esthétique d'Appia va cependant nourrir le style révolutionnaire de son petit-fils Wieland, qui s'impose non sans mal lors de la réouverture de Bayreuth après la guerre. Dépouillant la scène, jouant d'effets de couleurs et de lumières, Wieland Wagner apparente sa direction d'acteur à une chorégraphie élaborée à l'aide de sa femme. Outre qu'il titille l'imaginaire des spectateurs, ce style va fouiller au cœur des mythes, dans un monde abstrait et dépolitisé – une aubaine pour Bayreuth, qui profita de l'occasion pour se laver des compromissions passées. Explorant les ouvrages de son grand-père, Wieland Wagner aborda ensuite d'autres répertoires (*Carmen*, *Aida*, *Lulu*...). La mort l'emporta en 1966. Mais un mouvement était lancé et il suscita nombre d'épigones qui dominèrent les scènes jusque dans les années 80.

## Les chatoiements de Visconti

À l'autre bout de l'horizon théâtral de ces mêmes années 50, le cinéaste Luchino Visconti signe plusieurs mises en scène soucieuses de vraisemblance historique et d'opulence décorative. Il y fait preuve d'un goût constant, d'un sens théâtral aigu et tente d'épouser les contours musicaux des partitions. Son style s'incarne le plus parfaitement en Maria Callas, dont il fait une Traviata d'une beauté renversante. Cette approche privilégie l'élégance intelligente. Elle fera des émules (Franco Zeffirelli, pour citer le plus fameux) qui se sont vite noyés dans un luxe gentiment anecdotique.

Maria Callas répétant La Traviata avec Luchino Visconti, 1955. Archivio fotografico/ Teatro alla Scala.

### Les « théâtreux »

L'abstraction mythique d'un côté, la précision historique de l'autre. Les années 50 et 60 sont tiraillées entre ces deux pôles. Pour sa part, Walter Felsenstein, grand manitou de la Komische Oper de Berlin, choisit de monter des spectacles minutieusement réglés et soucieux d'approfondissement psychologique. Un virage décisif sera cependant négocié pendant les années 70. Le théâtre post-soixante-huitard veut bousculer le bourgeois et réinventer les formes. Or plusieurs directeurs d'opéra (dont Rolf Liebermann à Paris) entendent démontrer la jeunesse inentamée de la muse lyrique. Ils invitent donc certains metteurs en scène de théâtre à se frotter à l'opéra et ceux-ci donnent de salutaires coups de pied dans la routine lyrique. Figure tutélaire, Giorgio Strehler revient régulièrement à la scène d'opéra où il intègre avec bonheur les impératifs musicaux à son univers mâtiné de théâtre brechtien comme de faconde italienne.

Giorgio Strehler répétant Simon Boccanegra avec Nicolaï Ghiaurov et Felice Schiavi. D. Cande.

Karl Ridderbusch, Gwyneth Jones et Patrice Chéreau répétant le Ring à Bayreuth. D.R.

Parmi les événements qui secouent le monde lyrique, la mise en scène de *L'Anneau du Nibelung* en 1976 à Bayreuth par Patrice Chéreau n'est pas le moins spectaculaire. Sur scène, Chéreau manie un réalisme poétique replaçant le *Ring* dans sa perspective politique et historique sans rien sacrifier des éléments enfantins de ce conte pour grandes personnes. Dans la salle, c'est un scandale d'une violence inimaginable. Mais une page se tourne. Peter Brook, Peter Stein, Klaus-Michael Grüber, Luc Bondy sont quelques-uns des autres transfuges du monde théâtral qui se tournent régulièrement vers la mise en scène d'opéra.

### Les transpositeurs

Sous leur influence, une nouvelle manière d'aborder les œuvres du passé émerge : la transposition contemporaine. Dans les années 80, elle devient une véritable mode – mais aussi un oreiller de paresse pour certains dramaturges en mal d'imagination. Elle consiste à montrer la permanence d'un mythe en le

La même scène des Noces de Figaro dans deux spectacles pour le moins différents : celui de Jean-Pierre Ponnelle en haut, celui de Peter Sellars en bas.
Unitel et Enguerand.

transvasant dans une autre période historique que celle préconisée par le livret. Exemple : *Aida* dans un Moyen Orient façon CNN, avec défilé de chars au moment du triomphe. Quand elle émane de grands hommes de théâtre, la transposition ne se réduit jamais à une simple suite de clins d'œil jouant sur l'anachronisme. Dans le cas de Peter Sellars, on parlera même de « recomposition » plutôt que de transposition : le metteur en scène américain, rendu célèbre par sa trilogie Mozart/Da Ponte parachutée dans Manhattan, réordonne des éléments du monde contemporain selon une poétique qui laisse place à l'abstraction, notamment par le recours à d'étonnantes chorégraphies gestuelles.

## Les chorégraphes

C'est que la danse contemporaine n'est pas tenue de véhiculer un « sens ». Elle travaille bien plutôt sur l'émotion d'un geste, la spiritualité d'un moment, la poésie d'une image. Elle a donc beaucoup à apporter à l'opéra, qui oublie parfois que le réalisme théâtral ne lui sied guère. Aussi les chorégraphes se penchent-ils de plus en plus sérieusement sur la scène lyrique : Maurice Béjart en son temps, aujourd'hui Trisha Brown ou Pina Bausch. Dans le même esprit, Robert Wilson monte une foison de spectacles comme autant de cérémonials aux gestuelles réglées avec un soin maniaque. Ses scénographies aux contours géométriques, rendues expressives par de savants éclairages, ne sont pas sans rappeler Wieland Wagner. De tels artistes aiment d'ailleurs jouer les passe-murailles : Wilson travaille dans les domaines du théâtre parlé, de la comédie musicale et de l'installation multi-média.

### Les ex-décorateurs

D'autres se spécialisent dans l'opéra et ne font que ça. C'est le cas de Ruth Berghaus et Harry Kupfer en Allemagne de l'Est, puis dans le monde entier. C'est aussi le cas de Jean-Pierre Ponnelle qui connaît une vogue irrésistible dès les années 70. Originellement scénographe, il met toujours les ouvrages en perspective dans leur contexte historique, dégageant les lignes de force, éclairant les enjeux. *Idoménée* devant la bouche béante de Neptune, *Orfeo* dans un palais ducal où surgissent des divinités... Sans jamais cesser de suivre scrupuleusement le livret, Ponnelle favorise une théâtralité fantasque non exempte de maniérismes. À sa suite, plusieurs décorateurs ont franchi le pas et se sont faits metteurs en scène : les plus connus sont Pier Luigi Pizzi, Karl-Ernst Herrmann et Herbert Wernicke, chez qui les partis scénographiques comptent autant (si ce n'est davantage) que la direction d'acteur.

### Les autres

Maniant habilement l'épate par de surprenants décors et des conceptions originales, une nouvelle génération de metteurs en scène anglo-saxons a percé durant les années 90 : Robert Carsen, Francesca Zambello, David Alden et Richard Jones en sont les plus éminents représentants. Ils suscitent alternativement l'enthousiasme ou les foudres du public comme de la critique. À l'heure actuelle, la situation s'avère assez contrastée selon les pays. Le cliché voudrait que le « Regisseur » allemand ait tendance à élaborer un « Konzept » très cérébral sans toujours soigner le ramage de son spectacle ; que le Français évolue à mi-chemin entre poésie réaliste et stylisation intellectuelle ; que l'Américain privilégie le grand spectacle techniquement impeccable ; que l'Italien en reste aux grosses machines en carton-pâte. La réalité est évidemment plus nuancée.

## La dictature des metteurs en scène ?

Il n'en demeure pas moins que trop de spectateurs ont tendance à considérer la mise en scène d'opéra comme un simple « habillage ». De jolis décors et de ravissants costumes suffiraient-ils à vêtir un ouvrage ? Cette vision paraît outrageusement réductrice. Le metteur en scène est un « passeur ». Il fait le lien entre une œuvre généralement ancienne et un public censément contemporain. Sa mission consiste à insuffler vie à cette œuvre, à la rendre éloquente vis-à-vis des spectateurs d'aujourd'hui. Il n'y a pas d'« authenticité » en matière de mise en scène, car celle-ci

est par nature vouée à rester éphémère. Elle donne corps à une œuvre de papier, elle travaille sur le sens, qui se modifie avec le monde, et sur le mouvement, c'est-à-dire le temps et l'espace. Elle ne saurait donc s'inscrire dans le marbre. C'est ce qui fait sa beauté. Et sa difficulté.

Autant de raisons pour lesquelles il est difficile de légiférer en matière scénique. Mais alors, qu'est-ce qui fait une mise en scène réussie ?

• Sans doute le lien que le dramaturge tisse entre le texte de l'opéra (sa musique, ses mots) et la réalité de la scène, lien plus ou moins porteur de sens, diffuseur d'émotion : certains prendront tout au pied de la lettre, d'autres joueront sur un décalage entre ce que l'on voit et ce que l'on entend.

• Ensuite le rythme du spectacle. On a coutume de dire que celui-ci est fixé d'avance par le compositeur, de sorte que l'opéra ne donne pas la même liberté au dramaturge que le théâtre parlé. Il est vrai que le metteur en scène d'opéra doit composer avec de multiples contraintes. Mais le rythme est aussi affaire de conduite des récitatifs, de phrasés musicaux... CQFD : chefs et dramaturges devraient théoriquement travailler en étroite collaboration et dans la plus parfaite entente. Dans la pratique, c'est rarement le cas.

• Enfin la poésie propre à un spectacle, qui défie les recettes et l'analyse. Certains vous nouent la gorge par leur union d'images dépouillées et de suspension du geste, d'autres horripilent pour les mêmes raisons... Tout est question de dosage, qui ne s'apprend guère dans les écoles.

Une chose demeure certaine : le metteur en scène est l'un des maillons essentiels du spectacle. Sans lui, les œuvres demeurent bancales. Voyez les versions de concert qui prolifèrent aujourd'hui. Il est certain qu'elles coûtent moins cher et contournent le mécontentement éventuel des spectateurs, mais elles dénaturent ce qui fait l'essence même de l'art lyrique, l'union du théâtre et de la musique. Et s'il convient de honnir les imposteurs qui sévissent sur certaines scènes, bien d'autres méritent qu'on se donne la peine d'entrer dans leur démarche. Car elle est souvent moins gratuite qu'on ne veut bien le croire, par paresse intellectuelle autant que par conservatisme larvé. La dictature des metteurs en scène ? On peut résolument être « pour ».

Robert Carsen et Julia Varady répétant NABUCCO, Paris, 1995. Opéra National de Paris/ F. Kleinefenn.

## Cinq questions à se poser avant de siffler le metteur en scène :

*1. Qu'entend-on exactement par « respect de l'œuvre » ?*

En d'autres termes, le metteur en scène doit-il respecter le livret et les indications scéniques « à la lettre » ou chercher plutôt à retrouver un « esprit » ? Une mise en scène *d'Aïda* avec des centaines de figurants en jupettes défilant devant des solistes qui ouvrent les bras en croix dès qu'ils chantent sera-t-elle plus « respectueuse » qu'une relecture plus intimiste ?

*2. Qu'est-ce qu'une mise en scène « moderne » ?*

Une mise en scène en costumes contemporains n'est pas moderne pour autant. Une mise en scène en costumes « d'époque » n'est pas forcément traditionnelle. Et réciproquement. De toute façon, une mise en scène est bien davantage qu'un défilé de costumes !

*3. Qu'est-ce qui est de l'ordre de l'image, qu'est-ce qui est de l'ordre de la direction d'acteur ?*

Un décor raconte et exprime, mais il ne dit pas grand-chose s'il n'est pas habité. Or l'occupation de l'espace, les mouvements, les expressions et la dynamique d'ensemble relèvent du metteur en scène. Et de son aptitude à diriger les acteurs...

*4. Est-ce que je découvre quelque chose de nouveau sur cette œuvre que je croyais connaître par cœur ?*

Les chefs-d'œuvre ont pour point commun de véhiculer un sens et des émotions inépuisables. C'est la raison pour laquelle ils ont traversé les siècles sans vieillir : un *Così fan tutte* ou une *Traviata* paraissent toujours aussi modernes qu'au premier jour, car ils parlent de ce que chacun peut vivre aujourd'hui encore dans sa vie sociale ou son être intime. Aucune mise en scène ne saurait donc en épuiser le sens.

*5. Au-delà de mes neurones, cette mise en scène touche-t-elle des zones émotionnelles en moi ?*

Nous sommes en effet dans le domaine artistique qui chatouille l'esprit et le cœur de manière inextricable. Le phénomène est encore plus sensible à l'opéra que dans d'autres disciplines, car ici le sens (le mot) est toujours accompagné de ce je-ne-sais-quoi dénué de signification précise (la musique). C'est ce qui en fait l'une des formes d'art les plus accessibles : il suffit de se laisser porter...

# 13 spectacles pour un demi-siècle

Callas aux yeux hagards, Bayreuth aux feux épars... Sur le grand écran de nos mémoires, certaines images laissent une impression durable. D'autant que l'opéra « impressionne » dans le sens photographique du terme, c'est-à-dire qu'il laisse de profondes traces dans les esprits. Au gré des pages suivantes, vous découvrirez quelques reflets de spectacles qui ont écrit l'histoire du genre et accompagné sa renaissance depuis un demi-siècle. Reflets fugaces, mais suffisamment prégnants pour marquer les consciences et inventer un souvenir même chez ceux qui n'ont pas eu le privilège d'assister à ces moments de grâce. Il en va ainsi de l'opéra. Art de l'instant, de l'éphémère, il se nourrit de rêves utopiques et se consume en souvenirs jaunis.

1955 : *La Traviata* selon Luchino Visconti

« Lorsque Giulini enchaîna, avec une maestria unique, au poignant prélude le joyeux *Allegro* de la fête qui amène le lever de rideau, un extraordinaire et merveilleux décor apparut matérialisant un monde que je ressentis soudain comme étant le monde véritable, alors que la Scala et son public immobile devenaient faux et irréels. [...] Callas en robe de taffetas noir évoluait non pas comme sur une scène d'opéra, mais comme elle aurait évolué chez elle, se distinguant des autres femmes par cette sorte d'*aura* qui faisait de Violetta quelqu'un d'autre. » (Jacques Bourgeois)

## 1962 : *Tristan et Isolde* selon Wieland Wagner

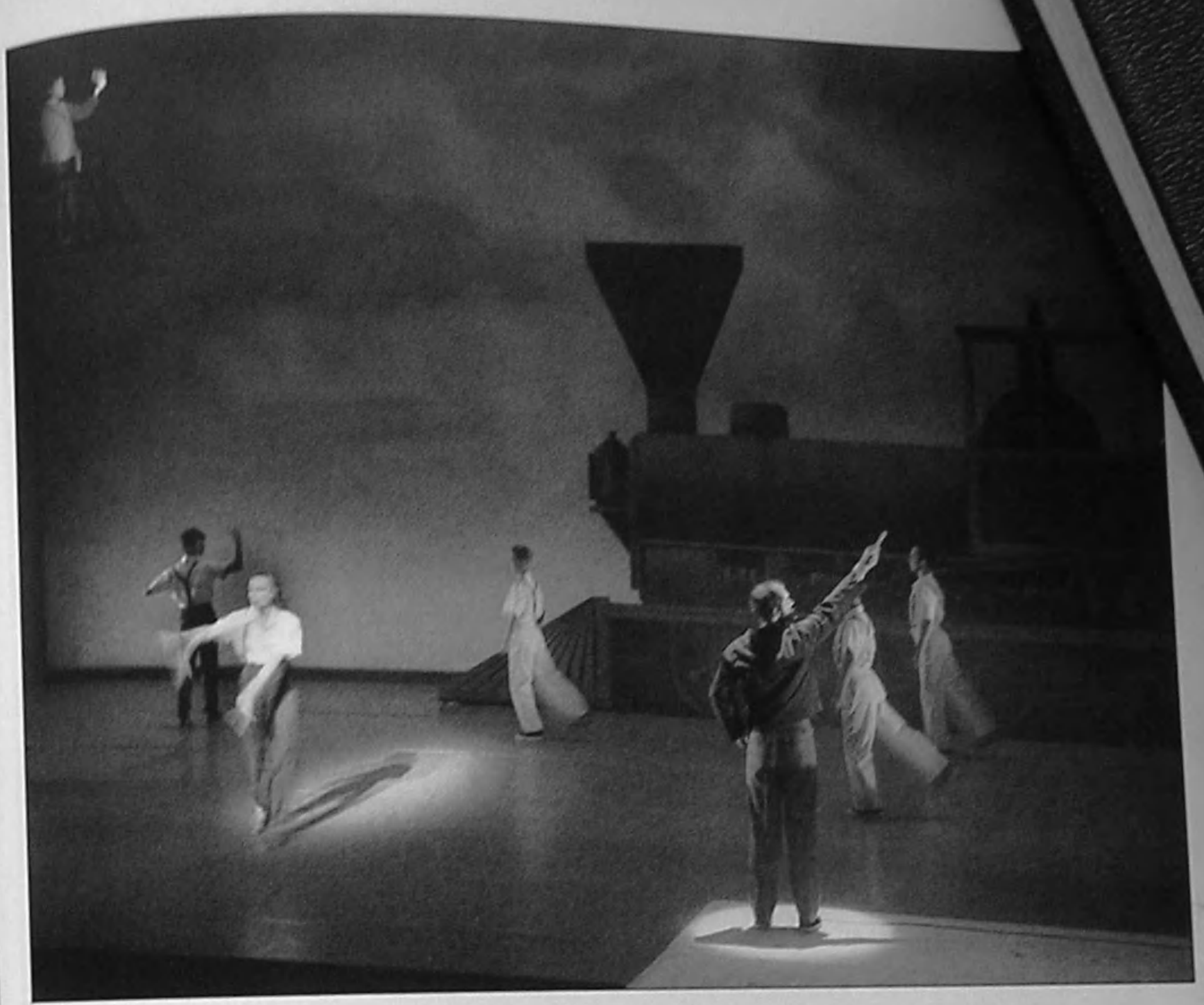
La nuit tristanesque éclabousse d'étranges stèles aux reflets bleus ou pourpres. C'est que le monde de Wieland Wagner se réfugie dans l'abstraction des formes et des couleurs pour toucher le mythe en plein cœur. Porté par le couple légendaire formé par Birgit Nilsson et Wolfgang Windgassen, avec lesquels Wieland a travaillé les moindres inflexions du texte, le spectacle a connu deux versions successives. Il suscitait la fascination. À tel point que sa magie transparaît dans les témoignages audio de ces soirées inoubliables.

**1971 : *Simon Boccanegra* selon Giorgio Strehler**

Les voiles aériens de ce *Simon Boccanegra* ont transporté l'Europe entière. Giorgio Strehler savait les gonfler d'une poésie théâtrale qui a fait date. Mais le Lion de Milan toucha aussi les cœurs mozartiens avec les silhouettes de son *Enlèvement au Sérail* ou le jeu jubilatoire de ses *Noces de Figaro* créées au Théâtre de Versailles, moment de grâce absolue qui inaugurait la glorieuse ère de Rolf Liebermann à l'Opéra de Paris.

1976 : *Le Ring* selon Patrice Chéreau

Pour le centenaire de Bayreuth et de la création de la Tétralogie, Wolfgang Wagner fait appel à une équipe française. Dans la fosse, Pierre Boulez impose une transparence nouvelle. Sur scène, Patrice Chéreau montre le *Ring* comme une métaphore fabuleuse du monde moderne. Les dieux portent donc d'aristocratiques redingotes. Ils sont bientôt renversés par les masses laborieuses. À un Walhalla néo-classique succéderont les docks d'une société industrielle. Et si les arbres de la forêt demeurent, le Rhin est d'emblée symbolisé par un barrage en béton… surmonté d'une lune. Dans la salle, scandale d'une violence inimaginable. Endurant sifflets et manifs, l'équipe reçoit des menaces de mort, tandis que de fortes pressions sont exercées sur Wolfgang Wagner. Il tiendra bon et laissera ce *Ring* mûrir pendant cinq ans. Bien lui en a pris : après le dernier cycle en 1980, l'ovation dure 1 heure 10…



**1976 : *Einstein on the Beach* selon Robert Wilson**

Un spectacle en forme de révolution hypnotique. *Einstein on the Beach* s'entend à répandre dans l'espace les mouvements immobiles et sans fin de la musique répétitive. La danseuse Lucinda Childs emmène donc une troupe d'interprètes qui se font les sismographes de cette partition du perpétuel recommencement. Les géométries millimétrées de Bob Wilson et les accords kaléidoscopiques de Philip Glass montrent ces créateurs à leur zénith. D'autant qu'en s'inspirant de certaines esquisses du metteur en scène pour élaborer sa partition, le compositeur remettait au goût du jour la notion d'œuvre d'art totale.

**1977 : *Le Couronnement de Poppée* selon Jean-Pierre Ponnelle**

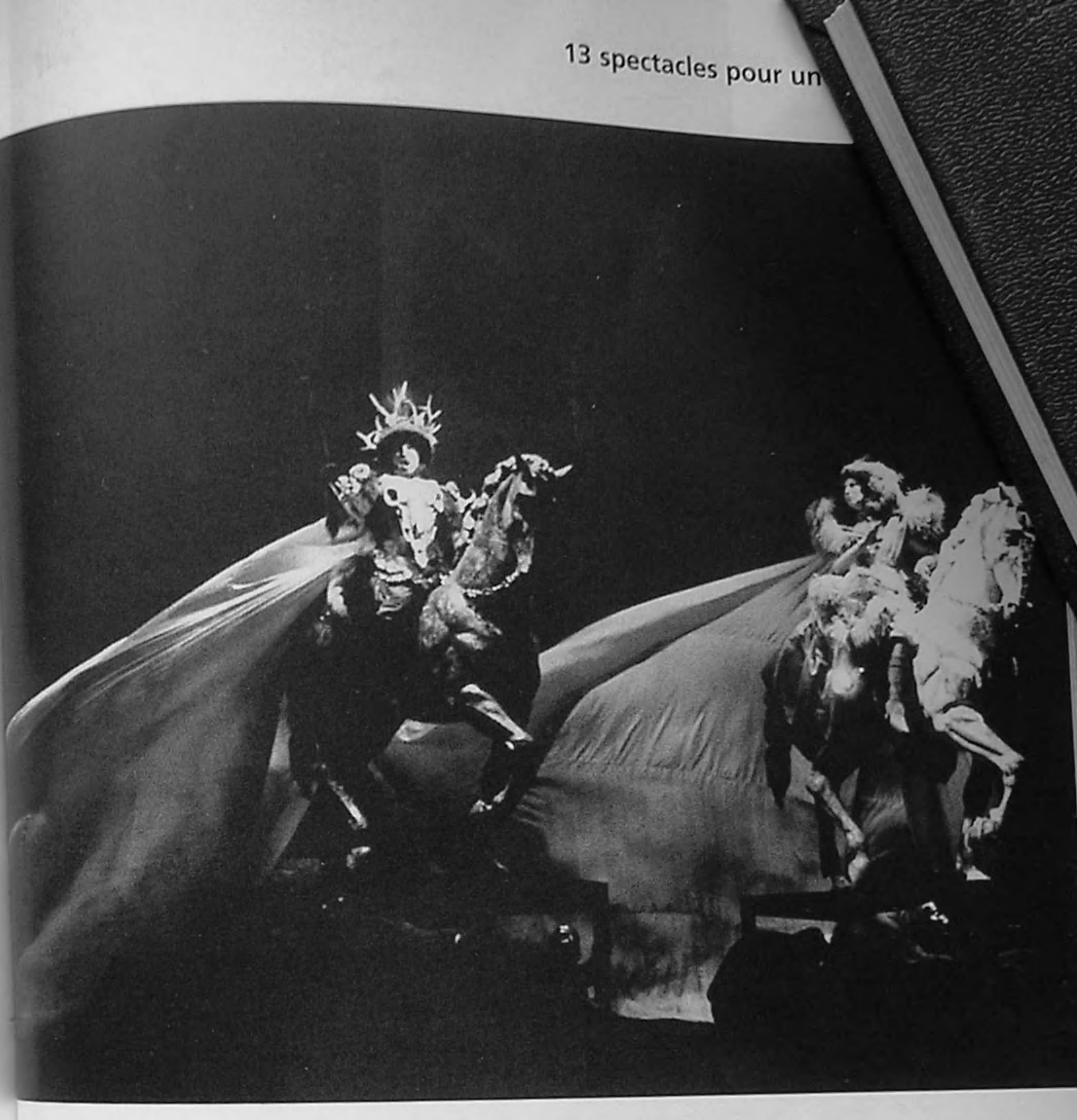
Issu d'un cycle Monteverdi qui voyait s'associer la théâtralité sagace de Nikolaus Harnoncourt et l'inspiration foisonnante de Jean-Pierre Ponnelle, ce *Couronnement de Poppée* créé à Zurich fait renaître Néron, Sénèque et consorts dans un palais baroque où règne l'artifice. Ponnelle met littéralement en scène la musique, se fiant à la partition pour déployer ses personnages dans l'espace et esquisser le pouvoir d'Eros, entre outrance et stylisation.

**1982 : *La Clémence de Titus* selon Karl-Ernst Herrmann**

Si les Mozart de Ponnelle sont restés fameux, leur formalisme doit le céder aux doubles-fonds poétiques des spectacles signés Karl-Ernst Herrmann et sa femme Ursel. Cette *Clémence de Titus*, amère vanité scénique étalant au grand jour la solitude du souverain, marqua l'histoire du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles puis du Festival de Salzbourg, ports d'attache des Herrmann. Elle constituait aussi un portrait en pied de Mozart. Coquin et cocasse, mais aussi rêveur et nostalgique.

1985 : *Pelléas et Mélisande* selon Pierre Strosser

Un immense salon bourgeois pour tout décor, quelques meubles. Et une obscurité sans fond. Rangeant au placard tout l'attirail symboliste (longue chevelure, épée virile, grotte profonde), Pierre Strosser met en scène le chef-d'œuvre de Debussy et Maeterlinck comme un drame psychologique, en toute cruauté et en toute intériorité. Il atteint par ce biais une intensité théâtrale qui se nourrit des mille et uns sentiments à peine ébauchés et déjà refoulés de la partition.



**1985 : *Rinaldo* selon Pier Luigi Pizzi**

Juchés sur des chevaux de faux marbre, portant d'immenses capes que des manipulateurs silencieux font lentement ondoyer, les héros de Pizzi empruntent à la statuaire italienne leur port altier et leur attitude imposante. Au moment où le répertoire baroque amorçait sa renaissance, Pizzi en exalta la beauté formelle, l'élégance classique. L'image était à se pâmer. Pour la vie théâtrale, on verrait plus tard.

**1987 : *Atys* selon Jean-Marie Villégier**

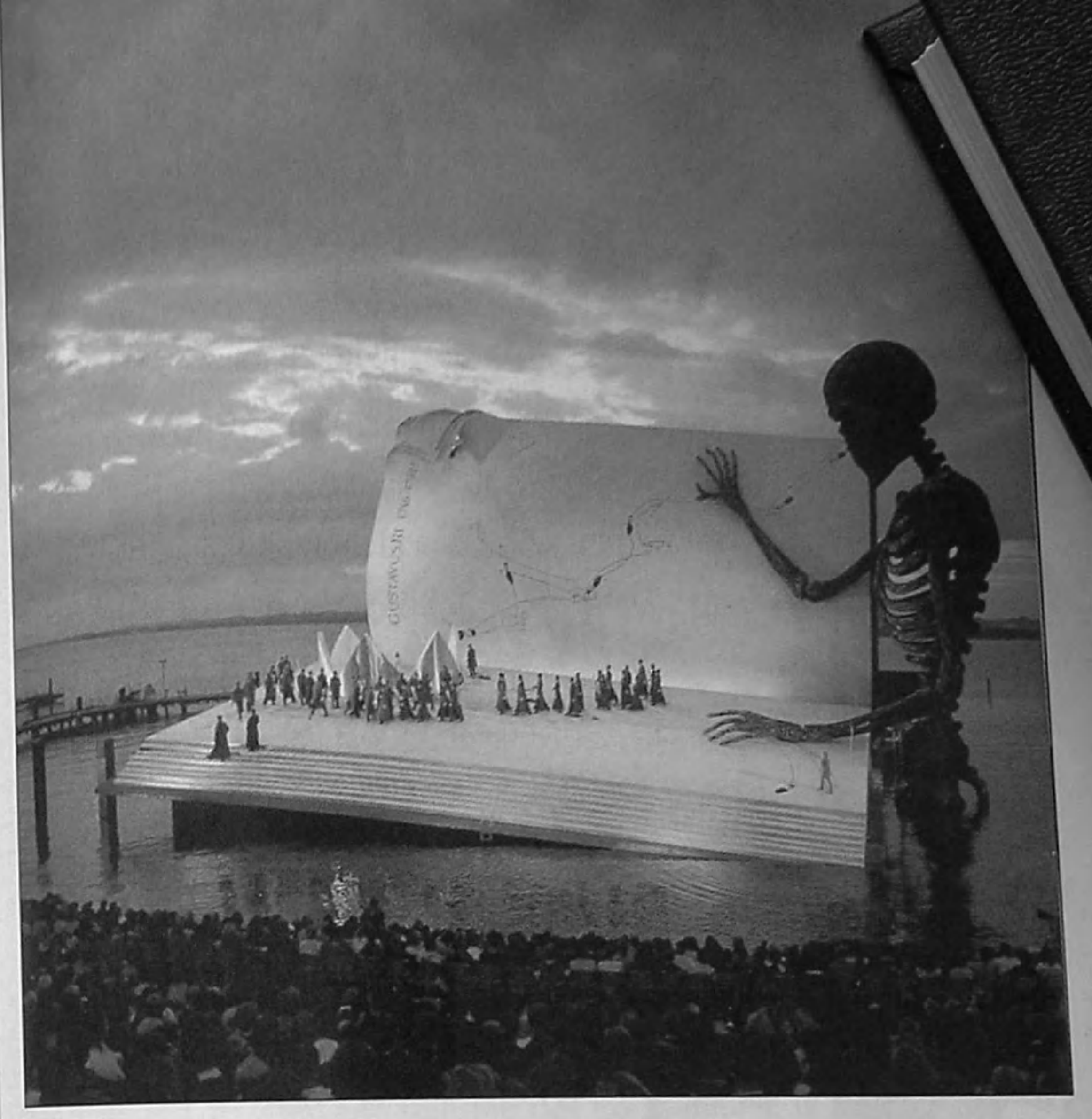
Les dernières décennies du XX^e siècle se sont réconciliées avec l'opéra baroque. Et cet *Atys* de Lully en fut le plus heureux présage. Au sein d'appartements royaux, courtisans et divinités s'entendent à rendre l'air irrespirable, la tension palpable. C'est là que le tragique destin d'Atys va se nouer, dans des images qui recomposent l'esthétique Grand Siècle en des tableaux d'un onirisme noir.

## 1991 : *Le Songe d'une nuit d'été* selon Robert Carsen

Chef de file d'une génération de metteurs en scène qui ont le don de l'image forte et de la lecture surprenante, le Canadien Robert Carsen enchante la nuit aixoise avec sa mise en scène tendrement onirique du *Songe d'une nuit d'été* de Britten. Le lit comme motif central, démultiplié, démesurément agrandi ou mis en lévitation, lieu du rêve, du repos, de l'amour, dans lequel êtres humains et esprits caustiques vont s'acoquiner.

## 1992 : *Saint François d'Assise* selon Peter Sellars

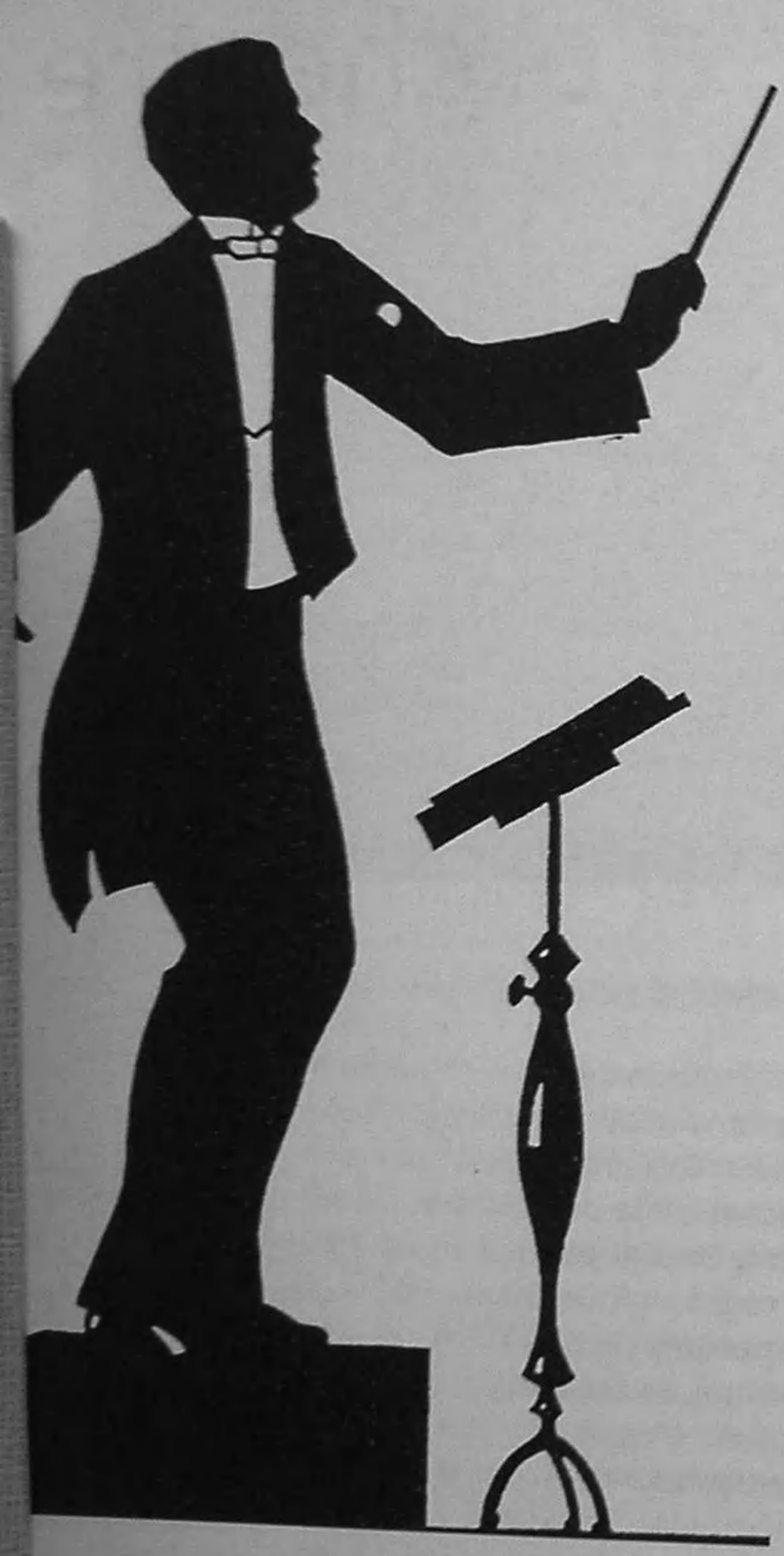
Hauteur d'inspiration et portée symbolique irradient du *Saint François d'Assise* de Messiaen mis en scène par Peter Sellars. Nouvelle production d'une œuvre créée dans l'après-guerre, ce spectacle imposait l'image d'un Festival de Salzbourg revivifié par les réformes de Gérard Mortier. Comme un gigantesque hymne mystique chanté devant un vitrail de néons colorés et une mosaïque de téléviseurs, il consacrait le Saint François de José Van Dam et achevait de prouver que l'opéra de Messiaen est bien l'une des œuvres majeures du XX$^{e}$ siècle.



## 1999 : *Un Bal masqué* selon Richard Jones

Sur la vaste scène lacustre du Festival de Bregenz, Richard Jones et Antony McDonald exhibent leur réjouissante invention : l'opéra de plein air intelligent. Profitant de la démesure du lieu, ils mettent en scène *Un Bal masqué* comme une danse de mort tragi-comique où les personnages, tels des Lilliputiens perdus dans le grimoire de la Faucheuse, deviennent les jouets d'un destin implacable. Inutile de préciser qu'il s'agit d'un décor culte.

p. 183 : Teatro alla Scala/Archivio foto.
p. 184 : Festspiele Bayreuth/W. Rauh.
p.185 : E. Piccagliani.
p.186: Festspiele Bayreuth/S. Lauterwasser.
p. 187 :Marc Enguerand.
p. 188 : Unitel.
p. 189 : Salzburger Festspiele/ B.Uhlig.
p. 190 : G. Amsellem.
p. 191 : Roberto Masotti.
p. 192 : Tristan Valès/Enguerand.
p.193 : Colette Masson/Enguerand.
p. 194 : Opéra de Paris/Service doc..
p. 195 : Bregenzer Festspiele.



On ne le voit pas toujours. Ou alors ce sont ses mains qui tiennent la vedette, quand ce n'est pas sa tignasse aux mouvements rageurs. Le chef d'orchestre est la clef de voûte d'une soirée d'opéra. Sans lui, les instruments sont perdus, les chanteurs livrés à eux-mêmes et le rythme de la représentation cahote. Pourtant, si le chef d'orchestre est une invention plus ancienne que le metteur en scène, il est longtemps demeuré un larbin et ne s'est élevé au rang de star qu'à l'aube du XX^e^ siècle.

# Gloire et galère du chef d'orchestre

Dès les premiers pas de l'opéra, les exécutants ont ressenti le besoin de se rallier à un musicien désigné afin de mettre tout le monde ensemble. Le *maestro concertatore* était né. Musicien parmi les autres, il sortait du rang afin de donner quelques impulsions d'un mouvement de tête ou de poignet. Une tradition tenace voulait aussi que les compositeurs en personne prennent la direction de leur œuvre, généralement depuis le clavecin. Cette pratique perdura jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, quand apparurent les premiers chefs professionnels.

Au cours du XIX^e siècle, c'est la règle du « je ». Conformément à l'individualisme des Romantiques, le chef voit sa subjectivité grandir et son importance croître, d'autant qu'on invente alors le concert symphonique et que l'on crée par conséquent les grandes phalanges orchestrales, celles qui, aujourd'hui encore, triomphent dans Brahms et Mahler. À l'opéra, des compositeurs comme Verdi ou Wagner continuent de s'improviser chefs d'orchestre. Mais au tournant du siècle, certains deviennent des chefs à part entière, connus au moins autant pour leur activité sur l'estrade que pour le fruit de leur écriture : c'est le cas de Gustav Mahler et de Richard Strauss, qui furent aussi actifs dans les salles de concert que dans les fosses d'orchestre ou à leur table de travail.

Diriger une œuvre symphonique est une chose, conduire un opéra en est une autre. Il y faut un instinct théâtral, une grande sûreté dans les enchaînements des différents *tempi*,

Richard Strauss vers 1912, vu par Edouard Grützner. D.R.

page de gauche : Karl Böhm. D.R.

Arturo Toscanini.
Robert Hupka/BMG Classics.

une attention portée à l'équilibre entre voix et orchestre ainsi que la faculté de jouer les pompiers lorsqu'un chanteur commet une faute de rythme en cours de représentation. La quasi-totalité des chefs a dirigé en fosse. En Allemagne, c'est même un passage obligé pour le *Kapellmeister* débutant qui se forge une expérience dans les théâtres de province, où il est aussi chargé de faire travailler les chanteurs au piano. Certains se spécialisent dans l'opéra et ne dirigent presque jamais de concerts. Mais il est difficile de généraliser à l'heure actuelle, tant le statut du chef d'orchestre connaît de bouleversements.

Au XX^e^ siècle, les choses sont simples : le *maestro* est une star. Incarnation d'une autorité qui ne se partage pas, il s'efforce de collaborer avec le metteur en scène, tout en sachant pertinemment qu'il aura le dernier mot lors des représentations. Les plus grands ont tous été des habitués des fosses d'opéra : Arturo Toscanini, roi des fulgurances, Wilhelm Furtwängler, grand mage des étirements sonores, Bruno Walter, disciple de Mahler et mozartien éminent, Karl Böhm, l'honnête homme ami de Strauss, Leonard Bernstein, la versatilité faite musique, Georg Solti, éternel jeune loup, et évidemment Herbert von Karajan, incarnation du *maestro* omnipotent qui se pique de réaliser ses propres mises en scène, préside aux destinées d'un orchestre (le Philharmonique de Berlin) comme d'un festival (Salzbourg) et incarne pour Monsieur Tout-le-Monde la

Herbert von Karajan avec Birgit Nilsson. D.R.

musique classique à lui seul – son emprise sur le disque aidant.

Aujourd'hui, ces augustes maîtres ont presque tous disparu. Dernier représentant de cette race en voie d'extinction, Carlos Kleiber est un génie original qui n'a abordé qu'un nombre restreint d'ouvrages et ne sort que rarement de sa retraite. Cet archétype romantique du chef inspiré par la grâce, capable d'imprimer sa marque sur les œuvres sans grand égard pour leurs particularismes stylistiques, s'est trouvé ébranlé par l'évolution des mœurs musicales. Les temps ont changé, le disque traditionnel périclite, le magnétisme des nouveaux *maestri* ne fait plus autant d'effet que celui des grands anciens, les metteurs en scène leur volent parfois la vedette. La génération intermédiaire, qui a grandi avec le modèle karajanesque devant les yeux, en perd quelque peu son latin : en dépit de leurs qualités propres, Claudio Abbado, Riccardo Muti, James Levine, Carlo Maria Giulini ou Wolfgang Sawallisch ne savent plus à quel saint se vouer. Et ils ont été doublés sur leur droite par les chefs « baroqueux ».

Gustav Mahler. D.R.

Qu'est-ce donc que les « baroqueux » ? Des musiciens qui prônent le retour aux instruments anciens et aux pratiques d'interprétation « d'époque » dans les œuvres de la période baroque (1600 à 1750). Bien qu'annoncé par certains précurseurs au tournant du siècle, ce mouvement a pris de l'ampleur dès les années 50, quand le violoncelliste Nikolaus Harnoncourt fonda son Concentus Musicus et se tourna vers la direction

Nikolaus Harnoncourt. D.R.

d'orchestre. Très rapidement rejoint par Gustav Leonhardt et Sigiswald Kuijken, le mouvement des « baroqueux », comme on les surnommait alors avec un rien de condescendance incrédule, allait connaître un développement phénoménal. Les puristes avaient beau leur reprocher leurs sonorités ingrates, leurs chanteurs malingres et le recours à un diapason plus grave que celui pratiqué dans les orchestres modernes, le public, lui, s'est progressivement emballé. On a donc vu les musiciens sur instruments d'époque se multiplier, la qualité des ensembles baroques faire des progrès substantiels et une nouvelle génération de chefs venir valider ce mouvement : John Eliot Gardiner, gardien du son le plus apollinien, William Christie, spécialiste de musique baroque française, René Jacobs, ancien chanteur imbattable dans l'opéra vénitien, Marc Minkowski, ardent défenseur de Rameau et Gluck. Aujourd'hui le mouvement de retour à l'ancienne suscite un tel engouement qu'il aborde depuis belle lurette des rivages plus tardifs. Il n'est donc pas rare que les partitions de Mozart, Beethoven ou Rossini soient jouées sur instruments d'époque.

Simon Rattle.
Elisabeth Carrecchio.

L'avenir ? Il appartient aux chefs qui auront appris à s'adapter à tous les styles. Là encore, Harnoncourt a montré le chemin, lui qui dirige aujourd'hui Offenbach, Strauss, Verdi ou Bruckner à la tête des phalanges les plus traditionnelles. Parmi les représentants de la génération montante, Simon Rattle est sans doute le plus exemplaire : grand défenseur du répertoire contemporain et post-romantique (Mahler, Sibelius), il part s'initier à la musique baroque française pour diriger *Les Boréades* de Rameau et confie Mozart à des instruments d'époque. Il est aussi capable de faire sonner les très sérieux Berliner Philharmoniker comme un orchestre du XVIII$^{e}$ dans une suite de Rameau. Les *maestri* sont morts, vivent les hommes-orchestres !

## Vous avez dit baroque ?

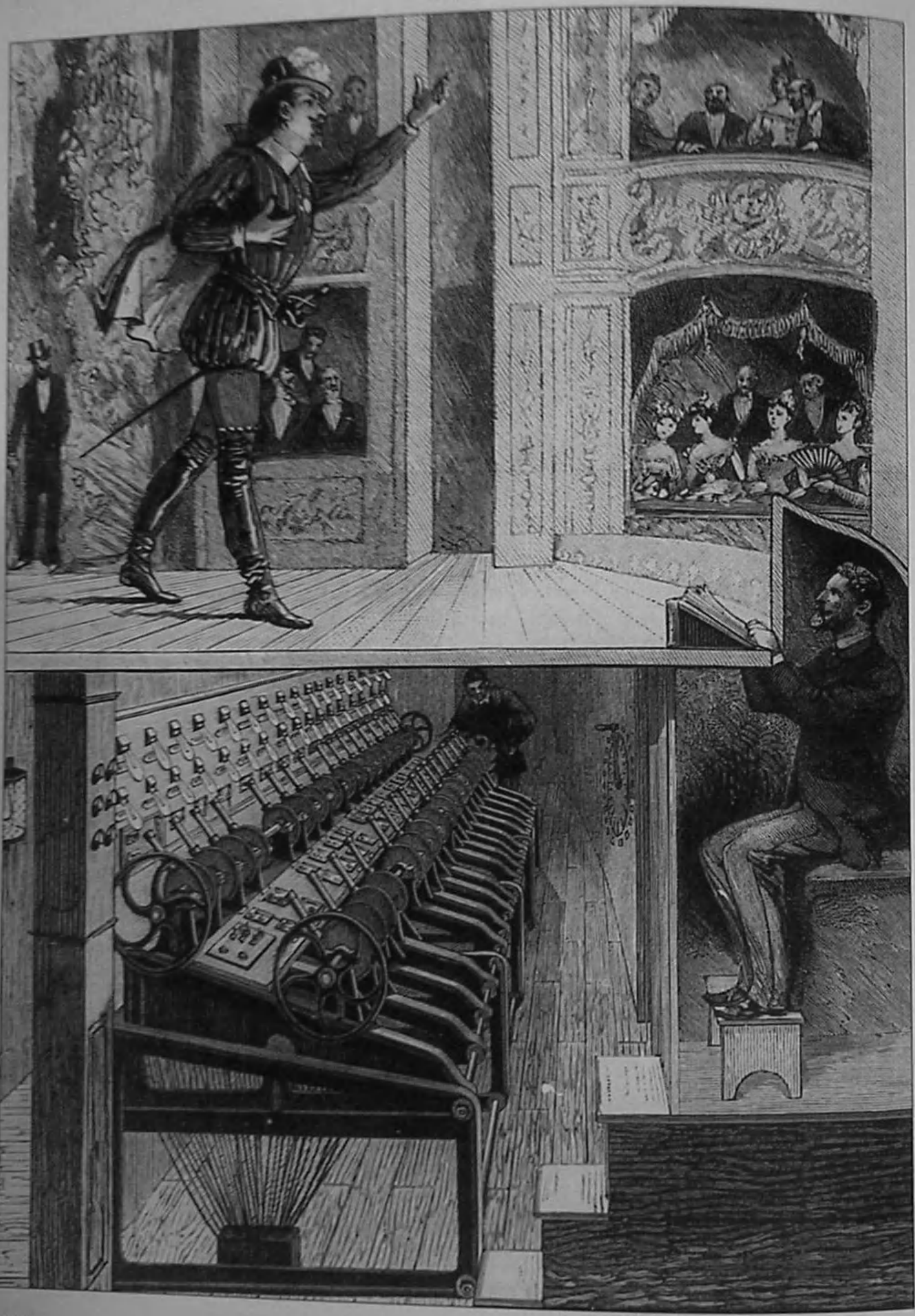
Le mouvement « baroqueux » ne se caractérise pas seulement par sa remise au goût du jour des **instruments anciens**, de leurs sonorités fruitées et de leurs couleurs chamarrées. Le retour à l'« authenticité » (le terme est sujet à débat et doit être relativisé) passe aussi par une remise en question du rapport entre l'œuvre et son interprète.

Si les partitions du XVIII^e^ se montraient avares d'indications, c'est parce que certaines pratiques d'interprétation étaient transmises oralement et faisaient appel aux qualités propres de l'artiste. C'est le cas de l'**ornementation** laissée à la discrétion des interprètes, même si elle obéissait à certaines règles transmises par la tradition.

Il en va de même pour les **phrasés**. La musique baroque envisage de manière très particulière les rapports de rythme et les accents à l'intérieur des phrases musicales, ce qui a une incidence sur le jeu de l'archet d'un violoniste ou la conduite de la voix d'un chanteur. Tant de détails nous sont connus grâce à des traités anciens mais aussi à certaines partitions annotées à l'époque.

Il y a, en outre, la question du **diapason**. Pour s'accorder, un orchestre prend toujours une note de référence. Au XX^e^ siècle, il s'agit du La qui, sur l'échelle physique, se situe à 440 hertz. Or on sait que la hauteur de ce La dépendait non seulement des époques, mais aussi des pays, voire des villes ! Les musiciens baroques ont ainsi pris l'habitude de jouer Haendel en se basant sur un *La* à 415 hertz (qui équivaut à un La bémol sur un instrument moderne). Quant à la musique baroque française, on la joue suivant un diapason encore plus grave à 390 hertz (l'équivalent d'un Sol !). C'est loin d'être un détail de puriste : les rôles de haute-contre chez Lully ou Rameau sont pratiquement inchantables au diapason actuel, tant ils évoluent dans l'aigu. Cette propension à monter avec le temps n'a d'ailleurs pas disparu. Certains artistes verdiens s'insurgent contre la tendance actuelle à tirer le diapason vers le haut (442, voire 445 hertz !) pour polir la brillance des orchestres symphoniques au mépris des chanteurs.

Conséquence de cette redécouverte des codes d'interprétations anciens ? L'élargissement du **répertoire**. Curieux par nature, les « baroqueux » ont remis Cavalli, Lully et Rameau à l'affiche, ils ont bousculé notre manière d'entendre Haendel ou Gluck et ont fait goûter au public d'opéra les charmes fastueux de l'opéra baroque. On a vu ainsi le très distingué public du Palais Garnier frapper spontanément dans ses mains le rythme de la « Danse des sauvages » des *Indes galantes*, un soir où William Christie la dirigeait en *bis*. Soudain, le monde se rappelle que la représentation d'opéra est aussi une fête !



# Dans les coulisses des maisons de plaisir...

Un opéra, c'est une ville dans la ville, un microcosme du monde, une grande entreprise à but non lucratif. Petite visite guidée.

On trouve des théâtres de toutes tailles, mais une institution capable de produire ses propres spectacles emploie généralement un chœur, un orchestre, une équipe de direction (directeur général, directeur artistique et directeur technique), une escouade administrative (comptable(s), chargé(s) des relations publiques, dramaturge(s), attaché(s) de presse, secrétaires, etc.), des machinistes et électriciens travaillant en coulisse, des couturiers, peintres et menuisiers s'affairant dans les ateliers de décors et costumes... Cette population compte facilement 200 personnes et représente l'équipe fixe d'un théâtre, à laquelle il convient d'ajouter les artistes invités : metteurs en scène, chefs d'orchestre (avec leurs assistants respectifs), chanteurs solistes, scénographes, créateurs des costumes et des lumières. Certains théâtres, notamment en Allemagne, continuent d'engager les chanteurs à l'année. Ceux-ci intègrent donc une « troupe » et sont amenés à interpréter plusieurs ouvrages au cours d'une même saison, en échange de quoi ils reçoivent un salaire mensuel, et non pas un cachet ponctuel comme c'est le cas de tout artiste invité. L'emploi d'une troupe dépend du type de fonctionnement du théâtre. On en distingue deux sortes : le système de répertoire, qui s'oppose au système de *stagione*.

**Le système de répertoire** est encore en vigueur dans les pays germanophones et consiste à donner tous les soirs des représentations de spectacles en alternance. Ce roulement permet de programmer un grand nombre d'ouvrages pendant l'année (une quarantaine par saison dans les cas

page de gauche :
L'éclairage électrique au théâtre de l'Opéra. L'appareil dit « le jeu d'orgue » servant à régler l'intensité lumineuse des lampes.
L'Illustration/Sygma.

extrêmes). Mais cela est possible uniquement parce que la plupart sont des reprises de spectacles antérieurs, remontés en une pincée de répétitions. Dans un tel système, on fera donc bien la distinction entre une « nouvelle production » (préparée par le metteur en scène en personne) et une reprise (répétée rapidement par un assistant).

**Le système de *stagione*** fonctionne non pas en alternance, mais en séries : un ouvrage est donné sept ou huit fois en l'espace de trois semaines, puis on passe à autre chose. Ce système offre naturellement moins de choix au spectateur, mais dans une ville de moyenne envergure, il permet de programmer tout de même un certain nombre de nouvelles productions et d'accueils avec l'assurance qu'ils seront sérieusement répétés.

Plusieurs théâtres importants tels que l'Opéra de Paris ou le Met de New York, qui disposent d'un réservoir de public suffisant, tendent à marier les deux systèmes. Ce qu'on appelle pompeusement le « semi-répertoire ». Ce fonctionnement hybride consiste à faire alterner une ou deux productions pendant plusieurs semaines, de manière à les faire bénéficier d'un nombre de répétitions congru, tout en proposant une vingtaine d'ouvrages différents par saison. L'organigramme de l'opéra sera donc déterminé en grande partie par son système : le répertoire mobilise des énergies bien plus nombreuses que la *stagione*.

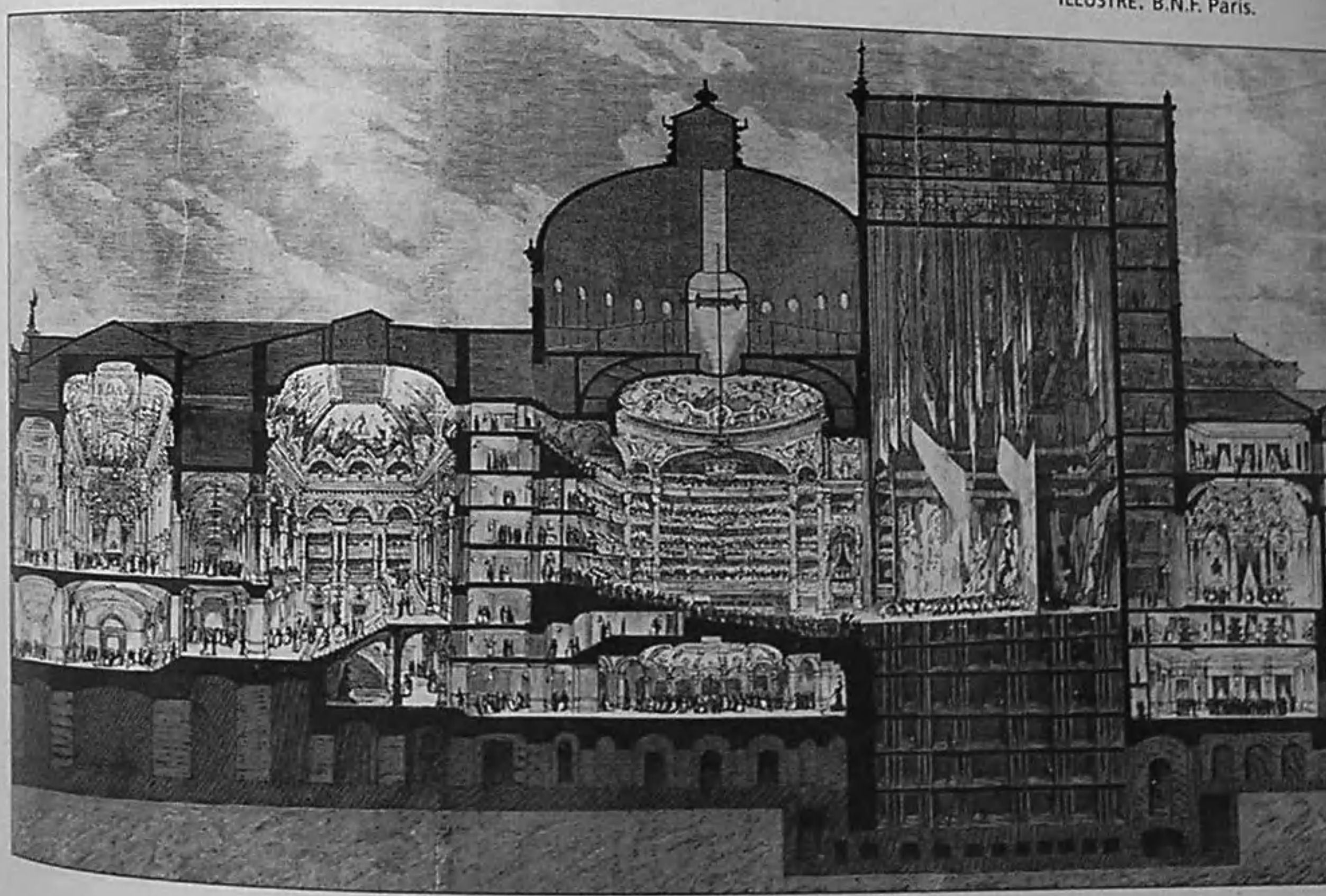
## Du rêve à la réalité

Quelle que soit la taille du théâtre, il comprendra toujours à sa tête un directeur qui préside aux destinées artistiques et administratives de la maison. Son cahier des charges est simple à définir. Mais dans la pratique, son métier est redoutable. Il s'agit, dans le respect d'une enveloppe budgétaire donnée, d'échafauder des saisons qui conviennent aux moyens de l'infrastructure dont il a la charge et reflètent aussi un peu de ses goûts et de sa personnalité. Il lui faut programmer des ouvrages, élaborer des distributions, gérer les rapports internes et le bon fonctionnement de la maison... L'union des qualités de gestionnaire et de « visionnaire » artistique rend sa tâche ardue.

D'autant que, sur la planète Opéra, les agendas des chanteurs de stature internationale se remplissent rapide-

ment : Placido Domingo (cas extrême) organise son emploi du temps quatre ans à l'avance. Par conséquent les programmations se décident très tôt. À cela s'ajoutent le délai de conception d'une nouvelle production, ainsi que le temps nécessaire à la construction de décors volumineux et complexes. Les répétitions elles-mêmes commencent généralement un mois avant la première (six semaines dans le meilleur des cas) – c'est très peu en regard de ce qui se pratique dans le milieu théâtral. Et d'autant moins qu'après la phase de travail en studio, dans un espace où le décor n'est que suggéré et où l'accompagnement est restreint au piano, tout le monde se retrouve sur le plateau et répète bientôt avec l'orchestre. Ce dernier intervient environ une semaine avant la première. S'il répète d'abord seul avec le chef pour se familiariser avec la partition, il gagne bientôt la fosse pour les répétitions « scène et orchestre » où le metteur en scène s'efface au profit du chef. À peine le temps de « filer » les actes que déjà point la pré-générale, puis la répétition générale. Un jour de repos et le rideau se lève sur la première, à l'issue de laquelle le metteur en scène et ses acolytes viennent saluer.

Coupe longitudinale du Palais Garnier parue dans Le Journal Illustré. B.N.F. Paris.



## Combien ça coûte ?

On s'en doute, une production d'opéra coûte cher. Il faut compter non seulement les cachets des artistes invités, mais aussi les frais fixes (chœur, orchestre, administration...) ainsi que le prix des matières premières qui ont servi à construire les décors et à tailler les costumes. Le coût d'une soirée d'opéra dépasse donc de loin celui d'une soirée de théâtre parlé. C'est pourquoi les théâtres lyriques pratiquent des tarifs relativement élevés et qu'ils doivent aussi trouver d'autres sources de financement : un spectateur paie généralement moins du tiers de ce que sa place coûte réellement.

Qui prend en charge la différence ? En Europe, ce sont encore les collectivités publiques, par le biais de subventions plus ou moins généreuses. Mais devant le désengagement de l'État qui touche la plupart des pays en voie de libéralisation intensive, les opéras ont dû se tourner avec toujours plus d'assiduité du côté des fonds privés, ce qu'on appelle mécénat ou *sponsoring* en français d'aujourd'hui. Ces ressources de financement constituent d'ailleurs le principal revenu des opéras en Amérique, où les subventions étatiques sont pour ainsi dire inexistantes, mais où, en revanche, les donateurs privés ont la possibilité de déduire leurs dons des impôts – il s'agit ainsi d'une subvention indirecte. Ce dernier système de financement a pour désavantage de laisser le bon vouloir individuel s'immiscer dans le fonctionnement des théâtres, qui sont (encore) des lieux d'intérêt public. Le temps n'est peut-être pas si lointain où l'on verra de fortunés mécènes, à l'instar de « l'homme le plus riche de Vienne » dans *Ariane à Naxos* de Strauss, exiger qu'on joue simultanément les deux opéras qu'ils ont commandés, de peur que la soirée ne s'éternise...

Rolando Panerai (Ford) et Tito Gobbi (Falstaff). Archivio fotografico/Teatro alla Scala.

## « Ô Dieu, que de bijoux ! »

**Tarifs**

Ils varient extrêmement d'un artiste à l'autre (un chanteur débutant intéressera les théâtres de petite envergure qui n'ont pas les moyens de se payer des stars) et d'une maison à l'autre (un agent négociera un cachet moins élevé dans un théâtre en vue). Voici donc des fourchettes indicatives, sachant qu'il est très difficile de glaner des chiffres précis dans un domaine où l'argent reste un sujet tabou :

Une nouvelle production (costumes, décors) : entre 800.000 FF et 5 millions de FF
Un metteur en scène : 100.000 à 800.000 FF la production
Un chef : 10.000 à 200.000 FF la représentation
Un chanteur : 4.000 à 200.000 la représentation

**Budget d'un théâtre lyrique**

L'Opéra de Paris représente un cas extrême, puisqu'il accueille plus de 800.000 spectateurs par saison dans les salles de Bastille et Garnier, et qu'il emploie 1500 salariés à temps fixe. Mais les proportions entre ses différents frais et sources de recettes sont assez significatives. Voici son budget pour l'an 2000 :

**Recettes :**

Subvention de l'État : 576,4 millions (64 %)
Recettes propres : 329,5 millions (36 %)
Billetterie des spectacles : 235,9 millions
Mécénat : 14,9 millions
Divers (visites, activités commerciales, etc.) : 78,4 millions
Total : 905,9 millions

**Dépenses :**

Personnel : 517,7 millions (57 %)
Production artistique : 213,9 millions (24 %)
Fonctionnement général (entretien, etc.) : 142,5 millions (16 %)
Activités culturelles diverses : 27,1 millions (3 %)
Total : 901,2 millions

Chaque place achetée à l'Opéra de Paris coûte donc en réalité 627 FF à l'État. C'est ce qu'on appelle la « subvention par place offerte », qui peut s'élever jusqu'à 1500 FF dans certains théâtres.

# Quatrième partie

# Pratique


1. L'opéra au miroir du disque

2. L'écran lyrique

3. Une soirée dont vous êtes le héros

4. Les bonnes adresses

5. Bienvenue en lyricomanie!

6. Bibliographie

# L'opéra au miroir du disque

L'invention du disque constitua un genre de révolution copernicienne dans l'histoire de la musique. Née avec le XX^e siècle, l'invention de Charles Cros et Thomas Edison signa l'acte de naissance d'une industrie et d'un nouveau rapport aux œuvres musicales. Soudain l'opéra, ses chanteurs comme son orchestre, pénétrait dans la sphère domestique où il n'avait droit de cité jusqu'alors que sous forme d'arrangements pianistiques pour amateurs plus ou moins habiles. En quelques années, des firmes aujourd'hui centenaires voient le jour : « La Voix de son maître » (future EMI) en 1897, la Deutsche Grammophon Gesellschaft en 1898. Envoyez la musique !

## De l'enregistrement acoustique à l'ère électrique

Les chanteurs sont les premiers à saisir la portée révolutionnaire de cette invention. Dès 1898, Chaliapine enregistre plus de 200 prises. Il est bientôt devancé par Caruso, qui produit près de 300 faces. Quant à la première intégrale d'opéra, c'est une *Carmen* gravée en 1909 sur... 20 faces ! Il faut dire qu'à l'époque, l'enregistrement acoustique oblige les interprètes à se blottir devant un cornet qui transmet les vibrations sonores à un rouleau. Le tout se trouve gravé sur un disque 78 tours dont une face ne peut contenir que cinq minutes de musique. Le discophile de l'époque est donc aussi un grand sportif !

La qualité s'améliore dès 1926, lorsqu'on invente l'enregistrement électrique qui suppose l'emploi d'un microphone. Dès lors, le rendu sonore ne cessera de s'améliorer. Le disque, jadis témoin imparfait d'une interprétation, allait devenir un objet en soi, fier de son indépendance, dont l'histoire reposait désormais entre les mains de ses directeurs artistiques.

## D'un producteur à l'autre

Le plus connu d'entre eux, Walter Legge, réalise des enregistrements pionniers pour Columbia (aujourd'hui EMI). Il devient célèbre pour son perfectionnisme maniaque, grâce auquel la plupart de ses disques demeurent des références aujourd'hui encore inégalées. Legge crée un orchestre composé des meilleurs musiciens anglais, le Philharmonia Orchestra. Il lui confie des opéras non sans courage : dans

Herbert von Karajan et Walter Legge lors d'une séance d'enregistrement. D.R.

les années 50, enregistrer *Capriccio* ou *Hänsel et Gretel* relevait de la plus grande témérité. Legge s'est aussi rendu célèbre en constituant une sorte de troupe discographique où l'on retrouve les noms d'Elisabeth Schwarzkopf (qu'il épousa), Irmgard Seefried, Christa Ludwig, Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolaï Gedda... Ainsi que Maria Callas, qu'il immortalise dans ses principaux rôles. Pour diriger cet ensemble idéal, il fait appel à un jeune loup prometteur : Herbert von Karajan.

Mais la maison concurrente ne se laisse pas désarçonner. Legge tient Karajan et Callas en exclusivité ? John Culshaw aura Solti et Tebaldi. Et alors que la Columbia se méfie des avancées techniques, Decca étale le son le plus opulent : aujourd'hui encore, *La Femme sans ombre* enregistrée par Karl Böhm en 1954 se déploie dans une stéréo toute ébaubie par l'horizon nouveau qu'elle ouvre aux oreilles. Le premier *Ring* intégral que Georg Solti grave dès 1958 pour la maison anglaise est un autre événement considérable, qui fait trembler de plaisir les haut-parleurs des chaînes « HiFi ».

## Du studio au *live*

Désormais, la concurrence s'exerce autant sur le plan artistique que dans le domaine technique. Le son enregistré ne cesse de s'améliorer : en 1950, le disque microsillon lu à 33 tours par minute supplante le 78 tours. Une face peut dès lors contenir près d'une demi-heure de musique et un opéra tient sur trois disques. En 1954, on invente la stéréophonie, qui atteint une plus grande fidélité en recréant le relief sonore appréhendé par nos deux oreilles. 1983 voit naître le disque compact. Ce rejeton peu encombrant fonctionne non plus suivant une technique de reproduction des vibrations sonores, mais selon le procédé numérique : les données enregistrées sont converties en chiffres stockés sur un support qui

sera lu par un laser. La reproduction sonore, grâce au grand nombre d'informations véhiculées, est d'une surprenante qualité. Et la galette argentée ne s'use pas aussi facilement que les disques en vinyle.

Du point de vue artistique, les années 50 ont consacré le règne des enregistrements réalisés en studio, dont le montage sophistiqué permet de tendre vers une utopique perfection. On grave donc à tour de bras, accumulant les différentes versions d'une même œuvre. Et on part également découvrir des ouvrages rarement programmés. Le système a ses avantages, mais aussi ses dérapages : certains artistes enregistrent des rôles qu'ils ne pourraient guère assumer sur scène et qu'ils connaissent mal, tandis que d'autres sont mis à l'écart… La réaction des lyricomanes ne se fait pas attendre : dans les années 70 et 80, le marché du disque « pirate » explose. Édités à partir de bandes radiophoniques ou d'enregistrements clandestins parfois publiés en toute illégalité, ces disques permettent de renouer avec des chanteurs négligés et d'éprouver la fièvre d'une représentation vécue en *live*.

Birgit Nilsson lors de l'enregistrement du CRÉPUSCULE DES DIEUX sous la direction de Georg Solti. D.R.

Toutes ces raisons, jointes au coût de production d'un enregistrement classique, ont considérablement infléchi la politique des grandes firmes dans les années 90. Celles-ci ont parfois racheté d'antiques bandes radio afin de distribuer le plus officiellement du monde des enregistrements jadis vendus sous le manteau – c'est le cas d'EMI, qui a pallié l'absence d'une *Traviata* de studio avec Callas par l'officialisation de bandes « pirates ». Les maisons de disques ont aussi recouru de plus en plus souvent aux prises *live* effectuées avec le meilleur matériel possible, non sans prévoir des séances de corrections qui permettent de remplacer d'éventuels

Féodor Chaliapine écoutant un enregistrement dans les années 20. D.R.

« couacs ». Les interprètes eux-mêmes avouent préférer ce type d'enregistrement qui laisse transparaître plus de naturel qu'une prise répétée dix fois en studio, sans public ni atmosphère.

## De la pléthore à la crise

Actuellement, le disque classique traverse une période critique. De la fin des années 80 jusqu'au milieu des années 90, l'essor du CD a provoqué un véritable *boom.* Grandes et petites firmes publiaient en telle quantité que les magazines spécialisés se trouvaient parfois engloutis sous une avalanche de 300 nouveautés par mois ! Aujourd'hui, c'est la crise. Les ventes classiques baissent, sans doute par effet de saturation. Mais aussi parce qu'on annonce de nouveaux supports (DVD Audio, Super Audio CD ou internet) suscitant la méfiance des discophiles qui ont mis plus d'une décennie (et pas mal d'argent) à remplacer leur collection de microsillons aujourd'hui condamnés à la désuétude. Crise passagère ou déclin irréversible ?

## Quelques principes élémentaires

En attendant, le catalogue reste plantureux. À tel point que le lyricomane débutant a toutes les chances de se perdre dans la jungle des versions de *Carmen* (62 à ce jour) ou de *La Traviata* (89 en comptant les pirates !). Avant de s'y enfouir, prière de méditer les principes suivants :

**1.** *Un disque ne remplacera jamais une représentation.* D'abord parce que la dimension visuelle d'un opéra est aussi essentielle que son pan musical. Mais aussi parce que les techniques d'enregistrement même les plus sophistiquées ne peuvent retranscrire tous les effets physiques exercés par une voix. C'est la raison pour laquelle certains chanteurs sont très peu phonogéniques, alors même qu'ils diffusent une insou-

tenable séduction en *live :* faites le test avec Julia Varady ou Waltraud Meier, c'est confondant.

**2.** *Sans le disque, pas de lyricomanie !* Si le disque n'existait pas, la connaissance du répertoire serait réservée aux habitants des grandes villes qui ont les moyens d'aller à l'opéra – et encore, même après dix ans, ils ne connaîtraient qu'une part infime du répertoire. Le disque constitue donc une formidable « mémoire » pour les générations qui n'ont pas eu le privilège de naître assez tôt afin d'entendre une Callas, un Wunderlich ou une Leontyne Price en *live* (le malheureux auteur de ces lignes en fait partie). C'est aussi un moyen de consoler le fan de Rameau ou de Korngold à qui les théâtres ne donnent que trop rarement l'occasion d'étancher sa soif.

**3.** *Renseignez-vous avant de choisir une version d'un opéra souvent enregistré.* Et méfiez-vous des disquaires qui vous vantent l'*Aida* d'Abbado « parce qu'on la vend beaucoup » ! Un bon moyen de s'informer, c'est de consulter les livres qui recensent les meilleurs disques en les assortissant de critiques ou les revues spécialisées qui commentent chaque mois les nouveautés classiques (voir *Bibliographie*, p. 251). Autre moyen efficace : comparez vous-mêmes les disques qui vous intéressent en magasin, et fiez-vous à vos réactions.

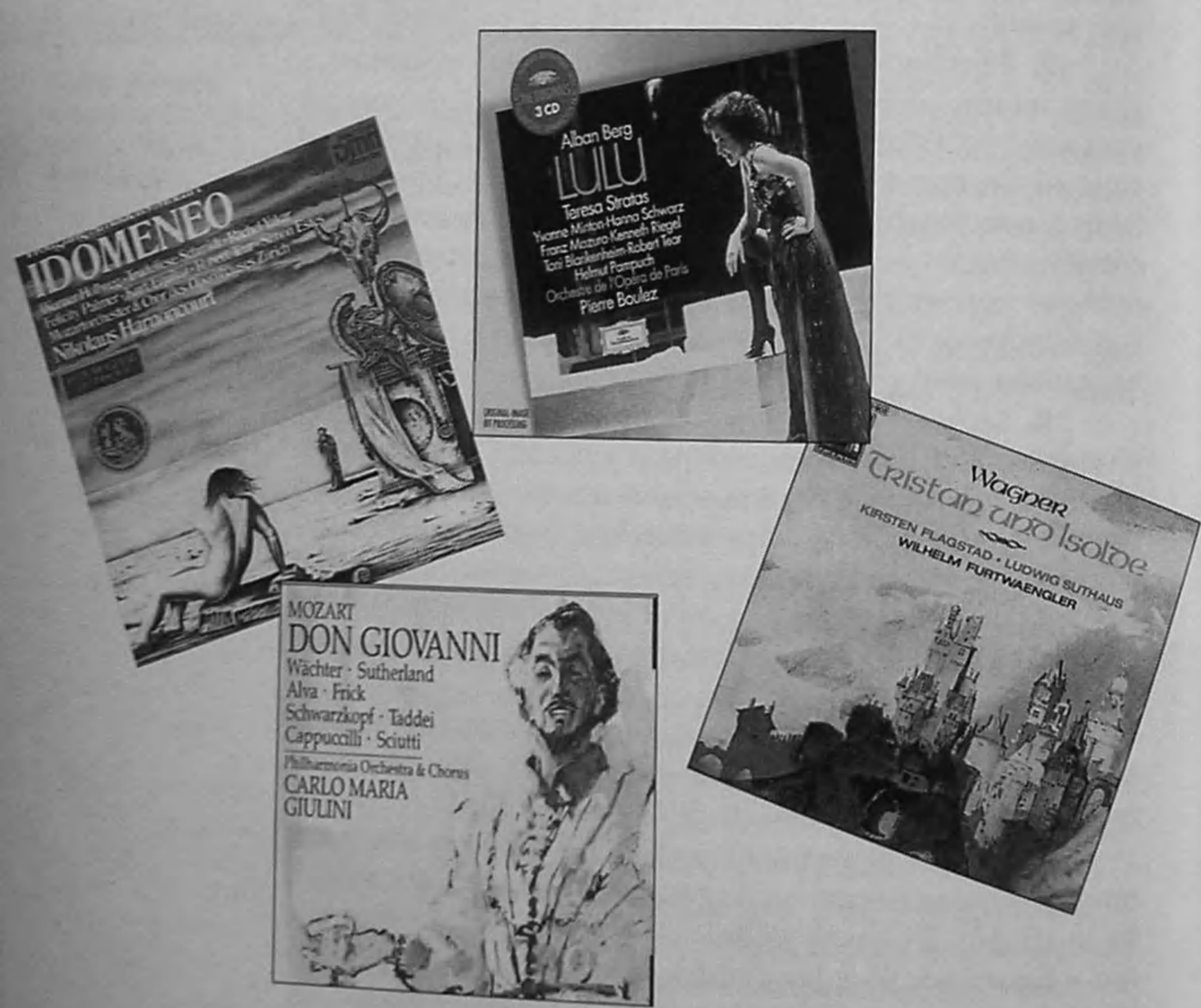
**4.** *Sachez bien différencier un disque capté en studio d'un « live » et d'un enregistrement « pirate ».* En général, le pirate ne fournit que des informations succinctes, mais s'il est sérieux, il indique un lieu et une date unique d'enregistrement.

**5.** *Ne méprisez pas les « séries économiques ».* Ce sont des collections spéciales que les grandes maisons de disques ont créées pour écouler des enregistrements parfois anciens, dont certains sont référentiels.

**6.** *Ne vous laissez pas abuser par les caractéristiques techniques.* Sur une pochette de disque, vous trouverez toutes sortes d'indications. Or il faut savoir que :

– tout enregistrement antérieur à 1954 est forcément monophonique (sensation de perspective étroite, sans le relief de la stéréo). De toute façon, l'indication « mono » ou « stéréo » figure sur tous les disques sérieux. Et cela n'a évidemment aucune incidence sur la qualité de l'interprétation...

– les trois initiales DDD, ADD ou AAD vous indiquent si le matériel utilisé pendant les trois étapes de la fabrication d'un disque (prise de son, montage, pressage) était de type analogique (A) ou numérique (D pour Digital). Tous les enregistrements antérieurs à 1981 sont forcément ADD voire AAD. Mais ATTENTION : la différence entre un bon enregistrement des années 70 et un disque DDD est quasi imperceptible. La qualité d'une prise de son dépend de l'emplacement des micros et du mixage, non du matériel. Il n'est donc pas rare que les enregistrements baveux et spectaculaires des années 90 apparaissent moins beaux et naturels que certains disques des années 70. Conclusion : ne choisissez JAMAIS un disque en fonction de l'indication DDD.



## Une discothèque de base ?

pour la constituer, on se reportera aux versions indiquées dans les notices de notre répertoire (à partir de p. 68). Cependant, le lyricomane patenté se doit de connaître une poignée de disques qui ont fait date et en filigrane desquels on peut lire une brève histoire de l'interprétation au XX^e siècle :

**1942 *Pelléas et Mélisande* par Désormière (EMI) :** Capté à Paris sous l'occupation entre deux alertes DCA, le premier enregistrement de *Pelléas* reste nimbé d'une aura mythique. Il immortalise en effet le couple formé par Jacques Jansen et Irène Joachim. Quand la poésie devient musique.

**1950 *Falstaff* par Toscanini (RCA) :** Ce repiquage d'un concert radiophonique demeure inoubliable parce qu'il permet de revivre la rencontre entre le chef le plus fulgurant du siècle, fringant octogénaire, et un baryton verdien qui possède la rigueur stylistique comme la faconde shakespearienne de *Falstaff :* Giuseppe Valdengo.

**1952 *Tristan et Isolde* par Furtwängler (EMI) :** Furtwängler a son plus surhumain, étirant les *tempi* et déroulant un tapis sonore sous l'Isolde absolue de Flagstad. Laquelle, à un âge déjà avancé, se fait prêter les deux contre-Ut du deuxième acte par Elisabeth Schwarzkopf !

**1953 *Tosca* par De Sabata (EMI) :** Le plus bel enregistrement de Callas en studio, car elle y est captée dans ses grandes années et parfaitement entourée – à noter que le meilleur de Callas figure sur des « pirates » dont certains ont finalement été « officialisés » par sa maison de disques EMI.

**1955 *La Femme sans ombre* par Böhm (Decca) :** Suite à une production qui venait de triompher à l'Opéra de Vienne, les artistes se déclarèrent prêts à enregistrer l'œuvre gratuitement, dans une stéréophonie balbutiante qui magnifie ce conte irréel.

**1956 *Le Chevalier à la rose* par Karajan (EMI) :** De tous les enregistrements de Legge, c'est peut-être le plus légendaire. Et certainement le plus exemplaire, puisqu'il résulte d'une miraculeuse rencontre entre une parfaite équipe de chanteurs et un jeune *maestro* qui s'enivre de son et de théâtre.

**1959 *Don Giovanni* par Giulini (EMI) :** Le Mozart le plus apollinien, et dramatique avec ça, servi par une distribution qui aurait pu s'avérer hétéroclite mais s'en garde bien.

**1958-1966 *L'Anneau du Nibelung* par Solti :** On l'a dit, il s'agit du premier enregistrement officiel de la Tétralogie. Dans un son plantureux, il reflète une époque de transition entre la vieille garde (Flagstad et Hotter sont encore là) et les nouvelles gloires (Nilsson, Windgassen, Crespin...).

**1979 *Lulu* par Boulez (DGG) :** Trace sonore du fameux spectacle parisien, cette *Lulu* est aussi et surtout le premier enregistrement de l'œuvre dans sa version intégrale, avec son troisième acte complété par Friedrich Cehra d'après les esquisses d'Alban Berg.

**1980 : *Idoménée* par Harnoncourt (Teldec) :** L'un des premiers enregistrements mozartiens de Nikolaus Harnoncourt, qui secoue le drame avec une intensité inédite et une formidable urgence dramatique.

**1987 *Atys* par Christie (Harmonia Mundi) :** Lié au souvenir d'un spectacle inoubliable, ce disque signait le grand retour de Lully dans les consciences lyriques et entérinait le triomphe des interprétation « à l'ancienne ».

Le Cannon Group présente

PLACIDO DOMINGO

dans une Production Golan-Globus. Un film de

FRANCO ZEFFIRELLI

d'après l'immortel chef-d'œuvre de VERDI

# Otello

# L'écran lyrique

L'art lyrique ne vise pas seulement les oreilles. Et s'il entretient une relation privilégiée avec le disque, il s'est tôt acoquiné avec l'écran, le petit comme le grand. Il faut dire qu'au moment où l'on inventa le cinéma, le film venait à point nommé prendre le relais de l'opéra qui, depuis trois siècles, constituait la forme artistique la plus complexe par son métissage de texte, de musique, de théâtre et de danse.

Il n'est donc pas étonnant que l'opéra ait fourni de la matière première aux pionniers du cinéma. Dès l'époque du muet, le septième art pilla le répertoire lyrique. C'est ainsi qu'en 1904, Georges Méliès s'inspire de l'opéra de Gounod pour réaliser sa *Damnation du Docteur Faust* et propose aux exploitants de salles une partition d'accompagnement au piano qui en reprend certains thèmes mélodiques. En quête de stars, le cinéma balbutiant fait aussi tourner les divas : Mary Garden, créatrice de Mélisande, incarne une lascive Thaïs pour un film de 1917 tandis que la cantatrice Geraldine Farrar donne corps à une Carmen de cinéma muet (!) en 1915. On vous épargnera l'historique détaillé du « film-opéra », genre rocambolesque regroupant des réalisations aussi diverses qu'une *Aida* digne des plus grands nanars, avec une Sophia Loren noircie au bouchon pour jouer les pétulantes esclaves éthiopiennes (1953), ou une spectaculaire transposition afro-américaine de l'opéra de Bizet dans *Carmen Jones* de Preminger (1955). Disons simplement que le film-opéra n'a pas attendu la *Flûte enchantée* de Bergman en 1975 pour exister.

Cette glorieuse bobine marque cependant une étape importante. C'est en effet dans le sillage de Bergman que des réalisateurs estimés tentèrent de réanimer ce genre généralement considéré comme bancal du fait de son hybridité.

Placido Domingo (Don José) et Julia Migenes-Johnson (Carmen) dans CARMEN de Francesco Rosi, 1984. D.R.

Teresa Stratas (Violetta) dans La Traviata de Franco Zeffirelli. D.R.

D'où une multiplication de semblables rejetons cinélyriques dès la fin des années 70 et jusqu'au début des années 90, avec ses réussites (*Don Giovanni* de Joseph Losey, *Madame Butterfly* de Frédéric Mitterrand), ses ratées (*La Bohème* de Comencini, *Otello* de Zeffirelli), ses superproductions grand public (*La Traviata* de Zeffirelli, *Carmen* de Francesco Rosi) et ses toiles expérimentales pour *happy few* (*Parsifal* de Hans-Jürgen Syberberg). Aujourd'hui, la fièvre est retombée et le genre semble moribond, même si on nous annonce une *Tosca* filmée par le réalisateur français Benoît Jacquot.

On ne confondra pas le **film-opéra**, tourné en *play back* et apparenté au cinéma d'auteur (il en a du moins la prétention), avec l'**opéra filmé**, produit télévisuel dont regorgent les archives des chaînes nationales. D'abord parce qu'il s'agit de la captation d'une soirée théâtrale, un *live* donc, avec toutes les contraintes de cadrage et de montage que cela suppose. Et aussi parce que les opéras filmés sont beaucoup plus nombreux et fréquents que les films-opéras. Dans ce domaine aussi, on trouve à boire et à manger. Mais il faut savoir (et déplorer) que certaines télévisions recèlent de véritables trésors dans leurs caves, généralement sous-exploités pour des questions de droits.

À la fin des années 80, on a vu naître un marché de la vidéocassette et du vidéodisque qui a permis à certaines captations essentielles de devenir facilement accessibles. Aujourd'hui, ce marché vit une phase de transition : la vidéocassette lyrique, en voie de désuétude, est lentement remplacée par le DVD, gage d'un son de meilleure qualité et d'un fini d'image numérique. Mais si le catalogue cinématographique en DVD est déjà opulent, les fanas d'opéra crient encore famine. En attendant, voici quelques vidéos essentielles qui étaient encore aisément accessibles en VHS jusqu'à une date récente. Il y a de fortes chances pour qu'on les

Captation du Pelléas et Mélisande mis en scène par Pierre Strosser. G. Amsellem.

trouve encore dans les bacs des boutiques spécialisées ou sur certains sites internet de vente par correspondance, en attendant que leurs éditeurs les transfèrent sur DVD.

## Opéra filmé

**Le IIe acte de *Tosca* chanté par Maria Callas (Londres) :** Il n'existe que deux captations visuelles de Maria Callas en scène. Et c'est, par deux fois, le deuxième acte de *Tosca* ! Frustration de ne posséder l'opéra dans son entier. Mais fascination de comparer Callas à elle-même à sept ans d'intervalle, la première fois pour ses débuts parisiens, la deuxième à Londres, au beau milieu d'une représentation électrisante qui vaut pour son urgence, même si le timbre de la diva paraît irrémédiablement émaillé. Ces images constituent le meilleur moyen de percer à jour le génie d'une interprète qui ne joue jamais son rôle, mais l'incarne au sens littéral du terme. (EMI)

Maria Callas (Tosca) et Tito Gobbi (Scarpia) dans la Tosca de Londres. Roger Pic.

***Tristan et Isolde* mis en scène par Wieland :** Le seul témoignage conservé d'un spectacle de Wieland Wagner est d'une qualité d'image très médiocre. Dans un noir et blanc brouillardeux, on distingue néanmoins sa gestique si singulière, servie par le couple mythique Nilsson-Windgassen. Et on essaie d'imaginer le reste : les lumières, les couleurs, l'ambiance en apesanteur… (Legato Classics)

Une scène du Ring mis en scène par Patrice Chéreau. Bayreuther Festspiele/W. Rauh.

***Le Ring* mis en scène par Chéreau :** Un véritable classique, diffusé maintes fois à la télévision et très tôt édité en VHS. C'est évidemment un incontournable, filmé lors de séances spéciales par les caméras de Brian Large. Les veinards qui ont vu le spectacle en *live* déplorent unanimement que sa magie ne passe pas vraiment le tube cathodique. Que

les autres ne se laissent pas décourager : le spectacle est assez génial pour que la captation TV conserve quelque chose de son époustouflante beauté ! (Philips/Universal)

**Le Cycle Monteverdi de Ponnelle et Harnoncourt :** Filmés par le metteur en scène lui-même, ces trois opéras (*L'Orfeo, Le Retour d'Ulysse, Le Couronnement de Poppée*) prennent pour cadre un palais baroque rongé par la mousse. La fantaisie décorative et la stylisation des rapports propres à Ponnelle y apparaissent en gros plan, tandis que Nikolaus Harnoncourt fait ruisseler la musique de partout. (Decca/Universal)

Grace Moore (Louise) et Georges Thill (Julien) dans LOUISE d'Abel Gance. Archives du Metropolitan Opera.

***Pelléas et Mélisande* de Debussy mis en scène par Strosser :** Magnifiquement filmé par un réalisateur qui a su trouver un montage en adéquation avec le rythme lent et tout intérieur de cette mise en scène, voici un *Pelléas* que l'on comparera avantageusement avec la production de Peter Stein et Pierre Boulez éditée par DGG. Cette dernière se situe aux antipodes : tout y est pris au pied de la lettre. (Universal/RM Arts)

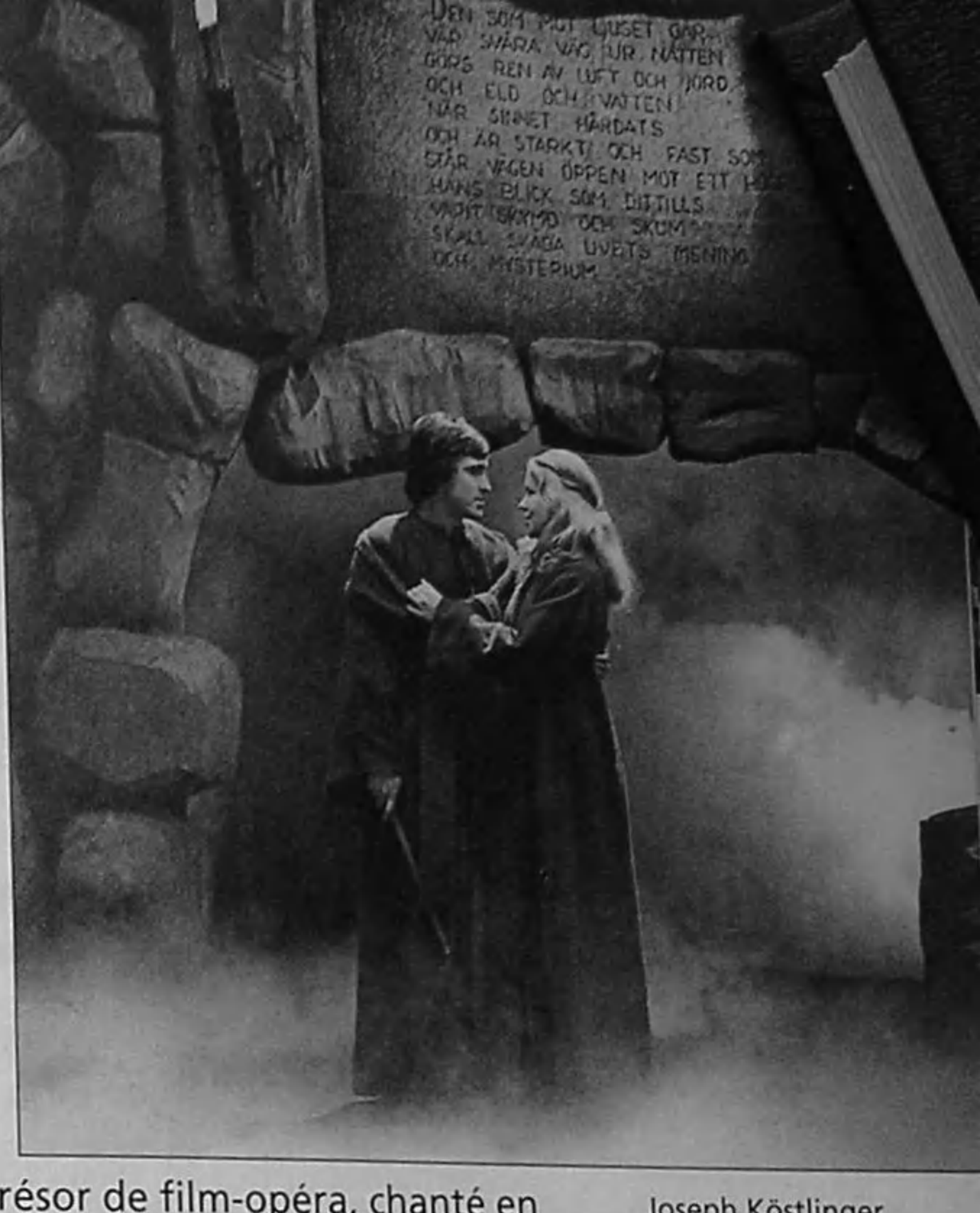
***Don Carlos* de Verdi mis en scène par Bondy :** Le spectacle et son alignement de stars a gagné à être capté par les caméras françaises. Où l'on peut suivre les moindres méandres d'une partition majeure, servie par une distribution presque parfaite et une mise en scène soucieuse de détourner les stéréotypes. (RM Arts)

***Theodora* de Haendel mis en scène par Sellars :** En direct de Glyndebourne, Peter Sellars lévite jusqu'à un sommet de concentration mystique. Portés par la grâce, ses interprètes trouvent le poids parfait des gestes et des attitudes propres à ce spectacle. Leur intense musicalité déteint sur la fosse où William Christie affiche une forme des grands jours. (Warner)

## Film-opéra

***Louise* d'Abel Gance :** Ce film-opéra retaille passablement la partition de Gustave Charpentier. Il permet surtout de voir de près deux stars de l'entre-deux-guerres : la belle Grace Moore dans le rôle de la petite cousette et l'immense Georges Thill en étudiant éternel. (VAI)

***La Flûte enchantée* de Bergman :** Tourné dans le délicieux théâtre baroque de Drottningholm, ce véritable film joue sur les faux semblants du spectacle avec une jubilation communicative. Un trésor de film-opéra, chanté en suédois et sur lequel le temps n'a décidément pas prise. (Gaumont/Warner)




Joseph Köstlinger (Tamino) et Irma Urrila (Pamina) dans La Flûte enchantée d'Ingmar Bergman. D.R.

***Don Giovanni* de Losey :** Losey poursuit le séducteur dans les villas de Palladio en Vénétie. Il dirige une distribution parfaite et livre un film personnel, pas forcément proche de l'esprit mozartien (manque la gouaille), mais fascinant par sa manière d'arracher une véracité d'expression aux chanteurs. Et quels chanteurs : Te Kanawa, Berganza, Van Dam, Raimondi... (Gaumont/Warner)

***Carmen* de Rosi :** Entièrement filmé en décors naturels ibériques, c'est aussi une réussite musicale qui lança la (brève) carrière internationale de Julia Migenes-Johnson, étonnante chanteuse-actrice. (Gaumont/Warner)

***Madame Butterfly* de Mitterrand :** Dernière tentative de film-opéra en date, réussie dans son parti pris d'intimité et de proximité de la caméra, avec des chanteurs de petite pointure habilement choisis. (Warner)

# Une soirée dont vous êtes le héros

1. D'abord, il faut partir du principe qu'**on trouve toujours** des places pour aller à l'opéra, quel que soit le lieu, quel que soit le moment. Il suffit d'en avoir la volonté et de ne négliger aucun moyen (dans les limites de l'honnêteté et de la décence !). Si vous êtes quelqu'un de prévoyant, allez au numéro 2 ; si vous êtes plutôt désorganisé, allez à 3.

2. Le lyricomane bien organisé s'y prendra très à l'avance, car « plus **tôt** tu réserveras, meilleur le rapport qualité-prix sera. » On peut dénicher les programmes des opéras du monde entier dans les revues spécialisée ou sur internet. On y trouve aussi les adresses et numéros de téléphone pour la location (voir *Bibliographie*, p. 251). Allez à 4.

3. Le lyricomane **désorganisé** aura tendance à s'y prendre un peu tard. Si vous n'avez pas de billet et qu'un spectacle affiche complet, vous vous renseignerez pour savoir si des places sont vendues en dernière minute – notamment d'éventuelles places debout, qui sont de règle dans les pays germanophones et fréquentes dans les pays anglo-saxons. S'il y en a, allez à 5 ; si vous êtes étudiant, chômeur ou retraité, allez à 6. Sinon allez à 7.

4. Vous vous méfierez des salles à l'italienne, elles sont truffées de places à **visibilité réduite** voire sans visibilité du tout. Vous demanderez donc toujours à la caissière quelle proportion de la scène on peut voir depuis la place qu'elle vous vante. Si vous êtes économe, allez à 8. Si vous êtes étudiant, chômeur ou retraité, allez à 6. Sinon, allez à 9.

5. En général, les **places debout** ne sont pas numérotées. Pour être bien servi, vous n'aurez donc pas peur d'une éventuelle file d'attente. Allez à 8.

6. Il existe souvent des **tarifs spéciaux** pour les billets invendus ou les réservés non-retirés (en allemand : *Restkarte ;* en anglais : *return-ticket*). Ils sont donc mis en vente 15 minutes avant le début du spectacle. Règle d'or : les premiers arrivés sont les mieux servis. N'hésitez donc pas à venir faire la queue une heure à l'avance – et davantage pour les ouvrages les plus populaires, marqués d'un (!) dans le chapitre *Le grand répertoire* de cet opuscule (voir p. 67).

7. S'il n'y a pas de places debout et peu de chance de trouver des invendus, vous viendrez une heure avant le spectacle vous balader devant l'entrée avec une **pancarte** indiquant que vous cherchez des places. En allemand : « *Ich suche eine (zwei, drei, etc.) Karte(n)* ». En anglais : « *Looking for one (two, three, etc.) ticket(s)* ». Vous trouverez toujours un abonné délaissé par sa femme pour cause de migraine. Surtout, vous garderez confiance jusqu'à la dernière minute. Encore un détail éthique : le marché noir ne passera pas par vous ! Vous refuserez donc de payer une place plus cher que le prix indiqué sur le billet. Allez à 9.

8. Fauché ou économe, courez au chapitre *Les bonnes adresses* (voir p. 227). On vous y révèle des combines pour entrer dans les grands temples **sans se ruiner**. Allez à 9.

9. Déroulement du **cérémonial :** de manière générale, les représentations d'opéras commencent à l'heure. Une fois la lumière éteinte, le chef entre dans la fosse et a droit aux applaudissements du public. Pendant la représentation, un silence généralement religieux permet à tous de profiter au maximum de la musique – cela semble aller de soi aujourd'hui, mais il n'en a pas toujours été ainsi : au XVIII^e^, la salle reste éclairée, le public discute, joue, se hèle, flirte pendant la représentation et ne sort de son inattention que lorsqu'un chanteur particulièrement virtuose attire son oreille. Il en va tout autrement aujourd'hui où vous vous ferez rabrouer par des « chut ! » en rafale s'il vous prend l'idée de raconter l'état de santé de vos plantes vertes à la personne qui vous accompagne pendant le grand air du III^e^ acte. Il peut arriver que l'on applaudisse après un air ou un ensemble : cela dépend des ouvrages, les opéras italiens « à numéros » s'y prêtant mieux que le flot ininterrompu des partitions wagnériennes. À noter encore que la plupart des opéras projettent aujourd'hui des sur-titres au-dessus de la scène, qui permettent de suivre le livret à la lettre même si l'on ne comprend pas la langue chantée.

Maria Callas dans le rôle de Lucia di Lammermoor à la Scala de Milan.
Foto Piccagliani.

# Les bonnes adresses

Leur nombre grandit d'année en année. Certains sont auréolés d'histoire, d'autres apparaissent comme de séduisants monstres engendrés par l'étrange accouplement de Dame Politique et Miss Technologie. Ce sont les théâtres lyriques, véritables temples à la gloire de l'opéra. Oui, mais comment y entrer sans risquer la banqueroute ? Suivez le guide…

## Les hauts lieux

### Berlin

*Histoire* : Depuis la réunification, Berlin a du mal à gérer ses trois opéras officiels qui ne parviennent guère à accorder leur diapason. On doit à Frédéric II l'édification, en 1742, de l'opéra situé sur l'avenue « Unter den Linden » (« Sous les tilleuls ») et qui, bien que bombardé, a été reconstruit fidèlement à ses belles proportions classiques. Jadis située à Berlin Est, cette **Staatsoper Unter den Linden** est aujourd'hui en concurrence directe avec la Deutsche Oper, bloc de béton sis dans ce qui fut Berlin Ouest. Les deux maisons n'aiment rien tant que programmer chacune sa Tétralogie en même temps ! La bonne réputation de la Staatsoper, dirigée par le chef Daniel Barenboim, s'est forgée grâce à ses productions d'opéra baroque et son excellent orchestre de la Staaskapelle. Pour le reste, elle joue tous les soirs des ouvrages en langue originale. Il en va de même à la **Deutsche Oper**, traditionnelle maison de répertoire. Quant à la **Komische Oper**, située non loin de la Staatsoper et auréolée d'une histoire riche en aventures théâtrales (sous la houlette de Walter Felsenstein puis Harry Kupfer), elle représente les ouvrages en langue allemande… et joue aussi tous les soirs !

*Y aller sans se ruiner* : Autant dire que l'offre berlinoise est pléthorique. Trouver des billets n'est donc pas aussi éreintant qu'ailleurs et les prix pratiqués sont relativement raisonnables. Partout les étudiants et retraités ont droit à des promotions très intéressantes. Les autres peuvent acquérir une carte qui leur assurera une réduction de 25 % sur toutes les représentations lyriques de la Staatsoper. La Komische Oper reste la plus avantageuse, avec des tarifs remarquablement bas et une réduction de 40 % sur les invendus le jour de la représentation à partir de 11 h.

*Coordonnées* : Deutsche Oper Berlin, Bismarckstrasse 35, 10627 Berlin, 0049 30 34 38 401, www.deutsche-oper.berlin.de
Staatsoper Berlin, Unter den Linden 7, 10117 Berlin, 0049 30 2035 4555, www.staatsoper-berlin.org
Komische Oper, Unter den Linden 41, 10107 Berlin, 0049 30 479 974 00 www.komische-oper-berlin.de

## Londres

*Histoire* : Londres s'enorgueillit d'une longue histoire théâtrale. Parmi ses nombreuses salles, celle de **Covent Garden** n'est pas la moins prestigieuse. Haendel y représenta ses opéras entre 1732 et 1741, puis les incendies et reconstructions jalonnèrent son histoire. Le long parallélépipède qui abrite la salle dans sa forme actuelle date de 1856, mais il vient d'être considérablement agrandi et modernisé. La salle elle-même a été entièrement restaurée et les artistes les plus cotés y reviennent, malgré la gestion erratique de cette lourde machine. Comme dans toute métropole qui se respecte, le répertoire international en langue originale du Royal Opera House of Covent Garden trouve son pendant plus local et en anglais à l'**English National Opera**, qui a ses quartiers quelques rues plus loin dans le vaste et kitsch Coliseum. On y donne un répertoire accordant une large place aux ouvrages baroques et contemporains. Tous les grands noms de la prolifique école de chant britannique y ont fait leurs armes et lui restent fidèles.

*Y aller sans se ruiner* : Vu le taux de change, aller à Covent Garden sans dépenser trop relève de l'exploit – d'autant que les tarifs déjà naturellement élevés ont pris l'ascenseur suite à la réfection. Seul espoir : se procurer une des 65 places d'amphithéâtre vendues le jour de la représentation dès 10 h (autant dire qu'en cas de star dans la distribution ou d'ouvrage marqué d'un (!) dans le chapitre *Le grand répertoire*, il faut y aller la veille au soir) ou encore, pour les retardataires, tenter d'acquérir une place debout 1 heure et 1/2 avant le début de la représentation – mais il y en a peu... On ira donc plutôt à l'ENO : la programmation y est plus intéressante, on y chante fort bien et on y trouve toujours des billets à prix modique – à noter que les invendus sont soldés le jour de la représentation jusqu'à 2,50 £ par place (le prix d'un café anglais !).

*Coordonnées* : Royal Opera House of Covent Garden, Covent Garden London WC2E 9DD, 0044 171 212 9123, www.royaloperahouse.org
English National Opera, Coliseum, Saint Martin's Lane, London WC2E 9DD, 0044 171/632 8300, www.eno.org

## Milan

*Histoire* : Vu de l'extérieur, le **Teatro alla Scala** a l'air d'un modeste opéra de province. Mais en son cœur, les loges innombrables et le vaste parterre exhalent encore la magie d'un lieu où, depuis son inauguration en 1778, les plus grands chanteurs se sont succédé ainsi que les plus grands compositeurs : Rossini, Bellini, Verdi... C'est là que furent créés *Norma*, *Nabucco*, *Falstaff* et que Toscanini régna sans partage. Détruite en 1943, la Scala a été reconstruite à l'identique et c'est le chef Riccardo Muti qui en tient aujourd'hui les rênes artistiques. Bastion des partisans du Risorgimento sous l'occupation autrichienne, le théâtre a hérité de son passé turbulent un public connu pour manifester bruyamment sa joie ou sa déception. À ce propos, vivre une représentation dans une des deux galeries est une

expérience incontournable. La saison s'ouvre traditionnellement le 7 décembre, jour de la Saint-Ambroise, patron de la ville. Mais avec le temps, on a pris l'habitude de faire déborder chaque saison sur l'automne de manière à proposer des spectacles de septembre à juin presque sans discontinuer.

*Y aller sans se ruiner* : La Scala compte près de 3000 places, donc : pas de panique. Hors du répertoire italien, les billets sont aisément accessibles. Pour les budgets limités, 200 places debout sont mises en vente 30 minutes avant le lever de rideau – il faut cependant s'y rendre tôt dans la matinée s'il y a une star dans la distribution ou si vous convoitez un ouvrage marqué d'un (!) dans le chapitre *Le grand répertoire*. Comme à Vienne, vous prendrez un numéro avec obligation de revenir à heure fixe, ce qui vous permettra de ne pas passer votre journée sous les colonnes de ce temple auguste. Aux dernières nouvelles, les places debout devaient être supprimées pour des raisons de sécurité. Ce qui a provoqué un tollé général...

*Coordonnées* : Teatro alla Scala, Via Filodrammatici 2, 20121 Milano, 00 39 02 88 79 1, www.teatroallascala.org

## Munich

*Histoire* : Sous ses allures de temple néo-classique, le Nationaltheater de Munich abrite les activités de la **Bayerische Staatsoper** (Opéra d'État de la Bavière), qui est sans doute l'institution lyrique d'Allemagne au passé le plus glorieux. C'est dans cette élégante salle à l'italienne que furent créées des œuvres de Wagner aussi essentielles que *Tristan et Isolde*, *Les Maîtres Chanteurs* et les deux premiers volets du *Ring*. La maison est aussi devenue un haut lieu pour Mozart et Richard Strauss. Reconstruit deux fois depuis sa fondation en 1813, le Nationaltheater n'est cependant pas la seule salle où l'Opéra de Bavière déploie ses fastes : certaines représentations ont lieu au Prinzregententheater, étonnante réplique du Festspielhaus de Bayreuth, ou encore dans l'adorable Cuvilliés-Theater, splendide salle baroque nichée au sein de la Résidence et dont les stucs innombrables furent épargnés par les bombardements de 1945. L'institution fonctionne selon le système du répertoire. Depuis l'arrivée de Peter Jonas à sa tête, elle a considérablement modernisé ses productions, se taillant de beaux succès dans le répertoire baroque.

*Y aller sans se ruiner* : De confortables places debout (avec du velours sur les rambardes, s'il vous plaît) vous tendent les bras. Seul problème : elles sont mises en vente en même temps que les autres, dès le début de la location. Si vous aimez les coups de tête, il faudra donc aller voir ce qui reste du côté de l'*Abendkasse* (caisse ouverte le soir de la représentation). Comme il s'agit cependant d'un théâtre de répertoire, le nombre de représentations (donc de billets) est considérable.

*Coordonnées* : Bayerische Staatsoper, Max-Joseph-Platz 2, 80075 Munich, 0049 89/21 85 1024, www.bayerische.staatsoper.de

## New York

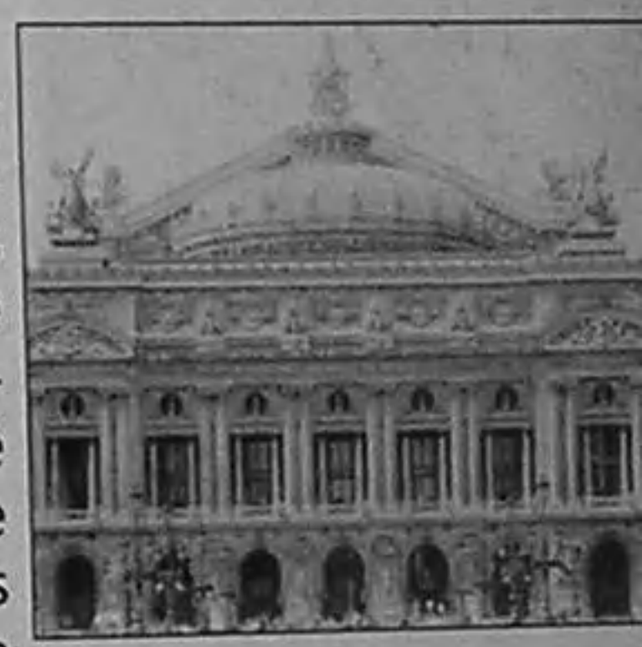
*Histoire* : Dès sa fondation en 1883, le **Metropolitan Opera** (« Met » pour les intimes) a pris l'heureuse habitude d'inviter les stars du chant international. Cela n'a guère changé lorsque l'institution s'est installée dans le très moderne et très vaste Lincoln Center en 1966. Revers de la médaille : on y voit des productions à l'imagerie volontiers hollywoodienne et l'affiche ne s'aventure que rarement au-delà du grand répertoire, sauf en cas de création mondiale dont le Met a toujours été friand (*La Fille du Far West* y a vu le jour en 1910). Le **New York City Opera**, situé juste à côté et à peine moins grand, fait preuve de plus de curiosité. Mais ses distributions sont plus locales et, sauf exception, il donne les ouvrages en anglais. Attention : la saison lyrique new-yorkaise commence fin septembre et se termine début mai…

*Y aller sans se ruiner* : À condition de viser une représentation sans Domingo ni Pavarotti, on trouve assez facilement des billets pour le Met, même tard. Mais ils ne sont pas forcément bon marché. On peut aussi viser les places debout (*standing room*), mais il faut savoir qu'elles sont mises en vente chaque samedi pour l'ensemble des représentations du samedi au vendredi. Plus tôt vous arriverez (8 heures du matin est un bon compromis), mieux servis vous serez. Vous aurez le choix entre les places debout de la galerie (c'est loin !) et celles du parterre (sous le balcon, ce qui vous prive du tiers du cadre de scène). Le NYCO est moins cher mais très fréquenté tout de même…

*Coordonnées* : Metropolitan Opera, Lincoln Center 30, New York, NY 10023, 01 212/362 6000, www.metopera.org

New York City Opera, Lincoln Center 20, NY 10023, 01 212/496 0600, www.NYCOPERA.COM

## Paris



*Histoire* : C'est en 1669 que Louis XIV octroie à Pierre Perrin le privilège de fonder l'Académie royale de musique. Dès lors, l'opéra investit Paris. Pendant deux siècles, les incendies et manigances politiques l'obligent à déménager sans cesse de salle en salle. On en compte une quarantaine au XIX$^{e}$. En 1869, Napoléon III fait enfin construire un théâtre à la démesure du genre : le Palais Garnier, inauguré en 1875. Un siècle plus tard, l'art lyrique en France reste affaire de volontarisme politique : c'est sous l'impulsion de François Mitterrand que Carlos Ott construit l'Opéra Bastille, monstre de verre et de pierre inauguré en 1990. Ce lieu n'a trouvé son identité d'« opéra populaire » que depuis quelques années sous la houlette d'Hugues Gall. À côté de cet **Opéra National de Paris** (institution répartissant opéras, ballets et concerts entre les salles de Garnier et Bastille) voué au grand répertoire, le **Théâtre du Châtelet** (financé par la Mairie de Paris et longtemps lieu d'asile pour l'opérette) explore des ouvrages moins courants en faisant appel aux metteurs en scène les plus éminents. L'**Opéra-Comique**, créé en 1797, a

d'abord été consacré aux ouvrages alternant chant et dialogue. Il s'est baladé lui aussi de lieu en lieu, revenant régulièrement à la Salle Favart d'où il n'a plus bougé depuis 1897 et où furent créées plusieurs œuvres majeures (*Les Contes d'Hoffmann*, *Pelléas*...). La salle est aujourd'hui entre les mains de Jérôme Savary qui entend l'ouvrir au théâtre musical populaire dans son acception la plus large. Quant au **Théâtre des Champs-Elysées**, inauguré en 1913, il a toujours accordé une part de son temps à l'opéra, en plus des concerts et de la danse (c'est là que les Ballets russes créèrent *Le Sacre du printemps*).

*Y aller sans se ruiner* : À l'heure actuelle, l'Opéra de Paris vogue à sa vitesse de croisière avec plus de 370 représentations par année. La salle de Bastille étant vaste, on peut aisément y trouver des places le soir même, soit à la location, soit en guettant les billets retournés par des abonnés indisponibles. Méfiez-vous du Palais Garnier, plus petit, truffé de places à visibilité réduite et pris d'assaut quel que soit l'ouvrage représenté. Même remarque pour le Châtelet et les Champs-Elysées. La Salle Favart propose des tarifs très bas et donne de longues séries de représentations. De manière générale, les prix pratiqués dans les opéras parisiens sont plus modiques que dans les autres métropoles. À bon entendeur...

*Coordonnées* : Opéra National de Paris, 120, rue de Lyon, 75012 Paris, 0033 8/36 69 78 68, www.opera-de-paris-fr

Théâtre du Châtelet, rue Édouard Colonne 2, 75001 Paris, 0033 1/40 28 28 40, www.chatelet-theatre.com

Opéra-Comique, rue Favart 14, 75002 Paris, 0033 8/25 00 00 58, www.opera-comique.com

Théâtre des Champs-Elysées, av. Montaigne 15, 75008 Paris, 0033 1/49 52 50 50.

## Vienne

*Histoire* : Érigé en même temps que le « Ring », cette enfilade de boulevards entourant la vieille ville à la place des anciens remparts, l'Opéra de Cour (Hofoper) est devenu Opéra d'État (Staatsoper) après la chute de l'Empire en 1918. La maison sur le Ring peut s'enorgueillir d'un passé prestigieux : Mahler, Strauss et Karajan en furent directeurs et elle abrite en sa fosse l'un des plus beaux orchestres du monde. Mais l'orgueil légitime que les Autrichiens ressentent vis-à-vis de leur **Wiener Staatsoper** a longtemps servi de cache-misère : on y représente des productions préhistoriques, d'une ineptie théâtrale propre au système de répertoire. La qualité scénique a toutefois évolué depuis quelques saisons sous l'impulsion de Ioan Holender. Le public viennois, en revanche, demeure l'un des plus conservateurs au monde. À noter que la **Wiener Volksoper** (opéra populaire) donne aussi tous les soirs des représentations d'ouvrages en allemand, dont une large proportion d'opérettes, avec des incursions de plus en plus fréquentes du côté des chefs-d'œuvre méconnus du XX^e^ siècle.

*Y aller sans se ruiner* : L'Opéra de Vienne est un paradis pour les ama-

teurs de *Stehplätze*, ces places debout vendues une heure avant la représentation et qui sont au nombre de 900 (300 au parterre, 600 à la galerie). Y aller deux heures à l'avance, sauf si vous voulez assister à une représentation avec des artistes du calibre de Domingo ou Kleiber : là, il faut carrément s'y rendre au petit matin. On vous donnera alors un numéro et vous devrez revenir toutes les deux heures jusqu'à un moment précis. Tout cela est fort bien organisé. On trouve aussi des places debout à la Volksoper.

***Coordonnées*** : Wiener Staatsoper, Opernring 2, 1010 Vienne, 0043 1/513 1 513, www.wiener-staatsoper.at
Wiener Volksoper, Währingerstrasse 78, 1090 Vienne, 0043 1/514 44 33 18, www.wiener-volksoper.at

## La France

### Lyon

L'Opéra National de Lyon, agrandi et relooké par Jean Nouvel en 1993, a pris l'habitude de promouvoir les raretés du répertoire français ainsi que la création, notamment par le biais d'une riche activité disco- et vidéographique. Après Jean-Pierre Brossmann, Alain Durel est aujourd'hui aux commandes. Prix remarquablement bas, dans toutes les catégories.

***Coordonnées*** : Opéra National de Lyon, pl. de la Comédie, 69001 Lyon, 0033 4 72 00 45 45, www.opera-lyon.org

### Strasbourg/Mulhouse

Les spectacles de l'Opéra National du Rhin sont chaque fois représentés alternativement dans les deux villes alsaciennes. Au sein de sa programmation, le directeur Rudolf Berger accorde une place de choix aux œuvres rares, données en première française.

***Coordonnées*** : Opéra National du Rhin, place Broglie 19, 67008 Strasbourg, 0033 3/88 75 48 23, www.opera-national-du-rhin.com

### Montpellier

La ville s'enorgueillit du « s » qu'elle peut glisser dans l'étiquette « Opéras de Montpellier ». C'est que l'institution loge, suivant les ouvrages, dans l'ancien Opéra-Comédie ou dans le moderne Opéra Berlioz. Belle programmation aventureuse, idéalement complétée par le Festival de Radio-France qui établit ses quartiers à Montpellier en juillet.

***Coordonnées*** : Opéras de Montpellier, boulevard Victor-Hugo, 34000 Montpellier, 0033 4/67 60 19 99, www.opera-montpellier.com

### Marseille

À l'Opéra de Marseille, l'ambiance est aussi chaude que dans les théâtres italiens. On y cultive aussi certaines fidélités avec de grands chanteurs (Leonie Rysanek était une habituée...) et la nouvelle programmation s'avère audacieuse.

*Coordonnées* : Opéra de Marseille, rue de Molière 2, 13001 Marseille, 0033 4/91 55 11 10.

**Nice**

L'Opéra de Nice talonne Marseille, s'autorisant quelques stars de temps à autre et des productions spectaculaires.

*Coordonnées* : Opéra de Nice, rue Saint-François de Paule 4-6, 06000 Nice, 0033 4/92 17 40 40.

**Toulouse**

Colocataire de la Mairie, le Théâtre du Capitole produit des spectacles d'une grande tenue musicale. Sous l'heureuse influence du chef Michel Plasson, l'orchestre est l'un des meilleurs de France et d'excellents chanteurs viennent se produire à Toulouse, où EMI a coutume d'enregistrer ses disques d'opéra français.

*Coordonnées* : Théâtre du Capitole, pl. du Capitole, 31000 Toulouse, 0033 5/61 63 13 13, www.theatre-du-capitole.org

**Bordeaux**

Édifié en 1773 à l'initiative du duc de Richelieu, le Grand Théâtre de Bordeaux est un véritable joyau. L'opéra continue d'y régner, tandis que l'opérette a son gîte au Théâtre Femina.

*Coordonnées* : Opéra de Bordeaux, pl. de la Comédie, B.P. 95, 3025 Bordeaux Cedex, 0033 5/56 48 30 30, www.bordeaux-opera.com

**Nancy**

Avec Antoine Bourseiller puis Jean-Marie Blanchard, l'Opéra de Nancy et de Lorraine a pris l'habitude de cultiver les raretés en nombre égal aux pièces du grand répertoire.

*Coordonnées* : Opéra de Nancy et de Lorraine, rue Sainte-Catherine 1, 54000 Nancy, 0033 3/83 85 33 11.

**Saint-Etienne**

Ravagée par un incendie, l'Esplanade de Saint-Etienne ne sera rouverte qu'en février 2001. En attendant, les spectacles ont trouvé refuge sous un chapiteau. À noter que le Festival Massenet qui s'y déroule tous les deux ans permet de découvrir des œuvres rarement jouées de l'illustre Stéphanois.

*Coordonnées* : Esplanade de Saint-Etienne, Jardin des Plantes, B.P. 237, 42013 Saint-Etienne Cedex 2, 0033 4/77 47 83 40.

**Nantes**

Sous la houlette de Philippe Godefroid, l'Opéra de Nantes affectionne les premières françaises d'œuvres étrangères.

*Coordonnées* : Opéra de Nantes, rue Molière 1, B.P. 10929, 44009 Nantes Cedex, 0033 2/40 69 77 18.

**Compiègne**

Le beau Théâtre Impérial de Compiègne s'est fait une spécialité des ouvrages français jadis adulés, aujourd'hui délaissés.

*Coordonnées* : Théâtre Impérial de Compiègne, rue Othenin 3, 60200 Compiègne, 0033 8/00 03 13 46.

**Angers :** Théâtre musical d'Angers, pl. du Ralliement, 49100 Angers, 0033 2/41 24 16 40
**Avignon :** Opéra-Théâtre d'Avignon et des Pays du Vaucluse, BP 111, 84007 Avignon Cedex, 0033 4/90 82 23 44
**Besançon :** Opéra-Théâtre de Besançon, pl. du Théâtre, 25000 Besançon, 0033 3/81 83 03 33.
**Caen :** Théâtre de Caen, bd du Maréchal-Leclerc 135, 14007 Caen, 0033 2/31 30 76 20.
**Dijon :** Opéra de Dijon, rue de Longepierre 2, 21000 Dijon, 0033 3/80 68 46 40.
**Limoges :** Grand-Théâtre de Limoges, rue Jean-Jaurès 48, 87000 Limoges, 0033 5 55 34 12 12.
**Massy :** pl. du France 1, 91303 Massy Cedex, 0033 1/60 13 13 13, www.opera-massy.com
**Metz :** Opéra-Théâtre de Metz, pl. de la Comédie 4-5, 57000 Metz, 0033 3/87 75 40 50.
**Reims :** Grand-Théâtre de Reims, rue Chanzy 9, 511000 Reims, 0033 3/26 47 44 43.
**Rennes :** Opéra de Rennes, BP 3126, 35031 Rennes Cedex, 0033 2/99 78 48 78.
**Rouen :** Opéra de Rouen, rue du Docteur Rambert, 76000 Rouen, 0033 2/35 98 50 98.
**Toulon :** Opéra de Toulon, bd de Strasbourg, 83000 Toulon, 0033 4/94 92 70 78.
**Tourcoing :** Atelier lyrique de Tourcoing, bd Gambetta 82, 59200 Tourcoing, 0033 3/20 70 66 66.
**Tours :** Grand-Théâtre de Tours, rue de la Scellerie 34, 37000 Tours, 0033 2/47 05 37 87.

## Troupes itinérantes

Né an Angleterre, le phénomène a pris de l'ampleur en Allemagne et en France : certaines structures (plus ou moins) légères pratiquent l'opéra nomade. C'est-à-dire qu'elles font tourner des ouvrages de chambre dans les cités de province comme dans les grandes villes. Parmi de très nombreuses compagnies, celles d'Opéra Éclaté, d'Opéra en Île de France et de l'ARCAL présentent des spectacles généralement passionnants qu'on aurait tort de snober. À signaler aussi, pour l'originalité de ses spectacles et de son « port d'attache », la troupe de la Péniche-Opéra. Elle est certes amarrée sur le canal Saint-Martin à Paris, mais ses spectacles partent volontiers en tournée.

*Coordonnées* : **Opéra Éclaté/Castres Opéra**, Théâtre municipal, BP 102, F-81102 Castres, www.opera-eclate.org
**Opéra en Île-de-France**, tél. 0033.1.42 65 06 58.
**ARCAL**, La Ferme du Buisson, Allée de la Ferme, F-77437 Noisiel.
**La Péniche-Opéra**, face au 200 Quai de Jemmapes, F-75010 Paris.

## La Suisse

### Genève

Longtemps privée de théâtre pour cause de calvinisme, Genève dut attendre la fin du XVIII^e siècle avant de goûter aux fastes de l'opéra, et depuis 1879, son Grand Théâtre a pour tradition d'accueillir des artistes réputés. Fermé pour cause d'incendie puis reconstruit en 1962, il est doté aujourd'hui d'une machinerie ultramoderne. L'institution, flanquée d'une plus petite salle dans une ancienne usine sur le Rhône, confie un répertoire varié à d'éclatantes distributions. Après Hugues Gall et Renée Auphan, Jean-Marie Blanchard en prendra les commandes dès l'été 2001.

*Coordonnées* : Grand Théâtre, pl. Neuve, 1211 Genève, 0041 22/418 31 30, www.geneveopera.ch

### Lausanne

À Lausanne, l'opéra a longtemps été confiné aux accueils d'un festival d'été. Vint Renée Auphan. Cette ex-cantatrice marseillaise créa de toutes pièces une institution lyrique baptisée aujourd'hui Opéra de Lausanne où l'on (co)produit de nouveaux spectacles avec des chanteurs de stature internationale. Par année, on compte cinq ou six opéras ainsi que des spectacles de ballet et des concerts. À noter que, jusqu'à une date récente, la saison s'ouvrait traditionnellement dans la « Grange sublime » de Mézières, sorte de Glyndebourne vaudois à connaître absolument.

*Coordonnées* : Opéra de Lausanne, case postale, 1002 Lausanne, 0041 21/312 64 33

### Zurich

Vénéré dans les pays germanophones pour sa prodigalité (quinze nouvelles productions chaque saison, sans compter une vingtaine de reprises !), l'Opéra de Zurich est le rendez-vous des stars du gosier (Bartoli, Hampson, Carreras, Gruberova y sont en troupe) et de la baguette (Harnoncourt, Chailly, Dohnanyi). Son offre pléthorique et ses vedettes ne peuvent cependant dissimuler la médiocrité de certaines mises en scène, qui ne valent guère les prix prohibitifs pratiqués dans cette salle.

*Coordonnées* : Opernhaus Zürich, Falkenstrasse 1, 8008 Zürich, 0041 1/268 66 66.

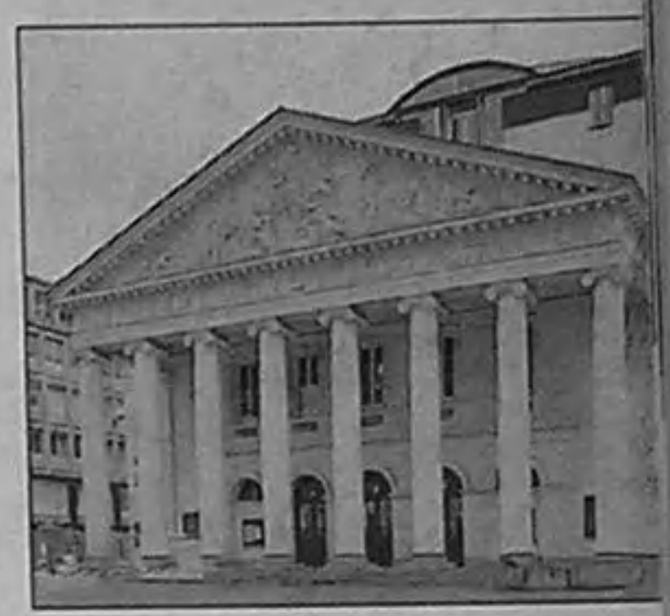
### Bâle

À l'inverse de l'Opéra de Zurich, le Théâtre de Bâle préfère les chanteurs peu connus et les metteurs en scène qui ont quelque chose à dire (Wernicke, Marthaler, Castorf). Résultat : des spectacles curieux de tout, souvent passionnants, correctement chantés, dont on ressort rarement déçu.

*Coordonnées* : Theater Basel, Postfach, 4010 Basel, 0041 61/295 11 33, www.theaterbasel.ch

## La Belgique

### Bruxelles



La première scène de Belgique a trouvé un digne successeur à Gérard Mortier en Bernard Foccroulle, qui continue d'y cultiver d'heureuses fidélités (avec les époux Herrmann, avec Luc Bondy, avec le compositeur Philippe Boesmans...) et quelques principes de base, ceux-là même qui ont assuré au Théâtre de la Monnaie son entrée dans le gotha des lieux lyriques : des spectacles passionnants avant toute chose, avec des chanteurs pas forcément starifiés, mais une attention toute particulière portée au choix des metteurs en scène.

*Coordonnées* : Théâtre de la Monnaie, rue Léopold 4, B-1000 Bruxelles, 0032 2/229 12 00, www.lamonnaie.be

### Anvers/Gand

Institution bicéphale présentant ses spectacles à Anvers avant de se rendre à Gand, l'Opéra des Flandres n'est pas moins affriolant que son homologue de Bruxelles. On aime particulièrement y programmer des cycles sur plusieurs saisons. Les opéras de Puccini mis en scène par Robert Carsen, par exemple, ont beaucoup fait pour la réputation de cette excellente maison.

*Coordonnées* : Opéra des Flandres, Van Ertbornstraat 8, 2018 Antwerpen, www.vlaamseopera.be

### Liège

*Coordonnées* : Opéra de Wallonie, rue des Dominicains 1, 4000 Liège.

## Ailleurs en Europe

### Amsterdam

D'année en année, l'Opéra d'Amsterdam consolide sa position parmi les grandes maisons d'Europe. Son audacieuse programmation fait la part belle aux créations et aux œuvres du XX$^{e}$ siècle – mais la musique baroque n'est pas oubliée. Sellars y travaille régulièrement ainsi que le trop rare Pierre Audi, qui est aussi directeur des lieux.

*Coordonnées* : De Nederlandse Opera, Waterlooplein 22, 1011 PG Amsterdam, www.dno.nl

### Barcelone

Inauguré en 1847, le Liceu de Barcelone a vu ses dorures et ses rondeurs « à l'italienne » partir en fumée un funeste jour de 1994. Cinq ans plus tard, les travaux de reconstruction et de modernisation étaient terminés. C'est donc dans une salle rebâtie à l'identique,

mais dotée d'une machinerie hyper-sophistiquée, que le Liceu déroule ses saisons composées en grande partie de productions venues d'ailleurs, et généralement marquantes.

*Coordonnées* : Liceu, La Rambla 51-59, 08002 Barcelona, www.liceubarcelona.com

## Hambourg

Dirigé par de fortes personnalités telles que Rolf Liebermann ou Peter Ruzicka, l'Opéra de Hambourg s'est récemment fait le champion des œuvres du XX^e siècle. Celles-ci côtoient les grands titres confiés à une solide troupe, comme il est d'usage dans les théâtres de répertoire.

*Coordonnées* : Hamburgische Staatsoper, Grosse Theaterstrasse 34, 2000 Hamburg, www.hamburgische-staatsoper.de

## Monte-Carlo

La salle a été conçue par Charles Garnier juste après l'inauguration de son Palais parisien. Plus petite, elle est aussi dénuée de balcon et semble s'inspirer du Festspielhaus de Bayreuth, mais avec force colonnes et moulures. On y représente quatre à cinq ouvrages par année dans des distributions soignées.

*Coordonnées* : Opéra de Monte-Carlo, place du Casino, BP 139, 98007 Monaco Cedex, www.sbm.mc

## Moscou

Le Théâtre Bolchoï, c'est-à-dire « grand », a conservé une flatteuse réputation due à sa solide troupe, mais aussi et surtout à son corps de ballet. Il ne s'est toutefois pas aussi bien accommodé de la *perestroïka* que son rival, le Kirov de Saint-Pétersbourg.

*Coordonnées* : Bolshoi Theatre, Teatralnaya pl. 1, RUS-103009 Moscou, www.bolshoi.ru

## Naples

Le Teatro di San Carlo fait partie des merveilles architecturales dont les Italiens ont le secret. Construit en 1737, il brûla en 1816 mais on en confia la réfection au génial Antonio Niccolini, qui avait déjà été chargé d'en refaire la façade. Niccolini est un architecte qui sait « mettre en scène » les espaces. Il a coiffé la salle en fer à cheval d'une fresque représentant Apollon et les plus grands poètes.

*Coordonnées* : Teatro di San Carlo, Via San Carlo 98, 80132 Napoli, www.teatrosancarlo.it

## Prague

Les théâtres de Prague rappellent que la ville tchèque était jadis un foyer culturel dont l'éclat concurrençait Vienne même. L'histoire propre à l'Autriche-Hongrie explique la profusion des théâtres pra-

guois : à côté du **Théâtre National** (Narodni Divadlo), destiné aux œuvres en langue tchèque et inauguré dans l'enthousiasme en 1881, la communauté germanophone s'est fait bâtir un opéra furieusement néo-baroque, inauguré en 1888 et rebaptisé Théâtre Smetana en 1948. Aujourd'hui, le Théâtre National continue d'ouvrir largement ses portes aux œuvres du pays, tandis que le **Théâtre Smetana**, devenu Opéra d'État de Prague en 1992, axe sa programmation sur un répertoire plus international. À noter que des opéras sont aussi donnés dans la salle la plus ancienne de la ville, le **Théâtre des États** où Mozart créa *Don Giovanni* et *La Clémence de Titus*.

*Coordonnées* : Statni Opera Praha, Legerova 75, 11121 Praha
Narodni Divadlo, Ostrovni 1, 11230 Praha 1, www.anet.cz/nd

## Dresde

Comme le Palais Garnier, la Semperoper de Dresde porte le nom de son architecte. C'est que Gottfried Semper y révèle tout son génie visionnaire. Construit en 1841, rebâti en 1869, le théâtre n'a pas été épargné par les bombardements de 1945 et dut attendre 1985 pour être rouvert. Lieu de création des premiers opéras de Wagner et de dix ouvrages de Richard Strauss, parmi lesquels *Salomé, Elektra* et *Le Chevalier à la Rose*, l'Opéra de Dresde a regagné un statut éminent depuis la chute du mur grâce à une troupe valeureuse et une programmation relativement osée.

*Coordonnées* : Sächsische Staatsoper, Postfach 12 09 08, 01008 Dresden, www.semperoper.de

## Rome

Réputé pour ses grèves et ses scandales, l'Opéra de Rome présente des spectacles de qualité très irrégulière. Il n'a jamais pu voler à la Scala ses galons de première scène lyrique italienne.

*Coordonnées* : Teatro dell'Opera, Piazza Beniamino Gigli 1, 00184 Roma, www.opera.roma.it

## Saint-Pétersbourg

Regonflé à bloc par le charisme de son chef d'orchestre attitré, j'ai nommé Valéry Gergiev, le Théâtre Marjinski, ex-Kirov, s'est rendu célèbre par ses tournées internationales et l'excellence de ses solistes. Certains sont même devenus des stars depuis l'effondrement du mur : Olga Borodina, Dmitri Hvorostovsky, Galina Gortchakova...

*Coordonnées* : Kirov Opera, Teatralnaya Ploshchad 1, RUS-190000 Saint-Pétersbourg, www.webcom.com/shownet/kirov

## Stuttgart

Longtemps perdue dans la foule des théâtres de province en Allemagne, la Staatsoper de Stuttgart s'est fait remarquer depuis quelques années par ses productions d'ouvrages rarissimes et ses

mises en scène révolutionnaires. Sa directrice Pamela Rosenberg y a décroché sa promotion pour l'Opéra de San Francisco.
*Coordonnées* : Staatsoper, Oberer Schlossgarten 6, D-70173 Stuttgart, www.staatstheater.stuttgart.de

### Turin

Accueillant régulièrement des chanteurs et chefs de luxe, le Teatro Regio de Turin est une salle à l'aspect futuriste, assez étonnante dans la tranquille cité piémontaise.
*Coordonnées* : Teatro Regio, Piazza Castello 215, 10124 Torino, www.teatroregio.torino.it

### Varsovie

L'une des plus vastes scènes lyriques au monde, dont les Polonais ne sont pas peu fiers. C'est aussi le seul endroit où l'on peut entendre régulièrement les chefs-d'œuvre de Moniuszko et Szymanowsky.
*Coordonnées* : Teatr Wielki-opera Narodowa, Plac Teatralny 1, 00950 Warszawa, www.teatrwielki.pl

### Venise

En attendant que le sublime Teatro La Fenice renaisse de ses cendres, les productions lyriques vénitiennes ont trouvé refuge sous un chapiteau sans charme ni acoustique, à l'extérieur de la ville. Quand les travaux de reconstruction à l'identique seront achevés, on renouera avec l'un des plus émouvants théâtres européens.
*Coordonnées* : Gran Teatro La Fenice, Isola del Tronchetto, I-30100 Venezia VE, www.web.tin.it/la_fenice

## Les Amériques

### Buenos Aires

La salle la plus célèbre d'Amérique du Sud naquit en 1857 et fut reconstruite, en version plus grande et modernisée, en 1908. Mêlant les styles français et germaniques dans un néo-classicisme qui en jette, le Teatro Colón fait la fierté des habitants de Buenos Aires. On y cultive une politique artistique à l'américaine, garantissant un répertoire plutôt traditionnel, des productions qui ne le sont pas moins, et le passage fréquent des stars de la glotte et du contre-Ut.
*Coordonnées* : Teatro Colón, Cerrito 618, RA-1010 Buenos Aires

### Chicago

Grand répertoire et distributions d'étoiles sont toujours au menu du Lyric Opera, dont le luxe des affiches concurrence le Met de New York.
*Coordonnées* : Lyric Opera, 20 North Wacker Drive, Chicago, Illinois 60606, www.lyricopera.org

### Houston

À force de proposer des créations à tour de bras et de présenter des spectacles originaux, l'Opéra de Houston joue désormais dans la cour des grands.

*Coordonnées* : Grand Opera, Preston 510, Houston, Texas 77002-1594, www.houstongrandopera.org

### Los Angeles

Dès 1948, des lyricomanes fanatiques se mettent en tête de créer une structure lyrique à Los Angeles. Ils squattent des églises avant de trouver asile dans le Dorothy Chandler Pavilion. Mais pendant plusieurs décennies, ils doivent se contenter d'accueils. Il faudra attendre 1984 pour que le L.A. Opera voie le jour. Depuis, cette jeune institution s'est rapidement taillé une solide réputation.

*Coordonnées* : L.A. Opera, 135 North Grand Avenue, Los Angeles, California 90012, www.laopera.org

### San Francisco

L'Opéra de San Francisco est à l'image de la ville : un peu plus aventureux et curieux que ses homologues continentaux – dans la mesure où le système de financement américain le permet.

*Coordonnées* : Opera, 301 Van Ness Avenue, San Francisco, California 94102, www.sfopera.com

### Washington

Depuis que Placido Domingo en a repris la direction artistique, l'Opéra de Washington propose une plantureuse programmation.

*Coordonnées* : Opera, 2600 Virginia Avenue, Suite 104, Washington DC, www.dc-opera.org

## Les Festivals

### Festival de Bayreuth

*Histoire* : Un lieu de légende, de culte, d'idolâtrie même, qui doit une partie de son charme à ses errements. Si le premier des grands festivals demeure le plus auréolé de gloire, c'est d'abord parce qu'il est le fruit d'une utopie. Rêvé par Wagner comme un lieu de représentation idéal pour son drame musical, il a pu voir le jour grâce à la prodigalité admirative du roi Louis II de Bavière. Inauguré en 1876 par la création de *L'Anneau du Nibelung*, le lieu a traversé les décennies et les changements de régime sans jamais quitter les mains de la famille Wagner. Après le règne de Cosima, veuve du compositeur,

leur fils Siegfried en a tenu les rênes, reprises ensuite par sa femme Winifred. C'est sous cette dernière que le festival s'est gravement compromis : Hitler en était l'hôte privilégié. Fermé en 1945, la manifestation s'est refait une virginité pour un second départ en 1951. C'est l'époque du « Neues Bayreuth », qui se caractérise par l'arrivée d'une nouvelle génération de chanteurs wagnériens (Mödl, Varnay, Rysanek, Nilsson, Windgassen) et un changement radical de l'esthétique scénique promu par les deux petits-fils de Richard, Wieland et Wolfgang, qui sont aussi directeurs du festival. Wolfgang est resté seul maître à bord depuis la mort de son frère en 1966. Et s'il faut lui rendre grâce d'avoir pris le risque d'inviter Boulez et Chéreau pour monter le « *Ring* du centenaire » en 1976, on doit avouer qu'il effectue d'étranges choix artistiques depuis une dizaine d'années. Il a cependant annoncé qu'il allait passer la main prochainement – ce qui occasionne de nouvelles rivalités dans une tribu que l'on compare volontiers à la famille des Atrides.

Quoi qu'il en soit, le lieu demeure magique. Exclusivement dévolu aux œuvres du Maître, on y représente alternativement sept ouvrages repris d'année en année (ceux qui sont rassemblés dans notre chapitre *Le grand répertoire*). Son architecture bannit les dorures qui pourraient détourner l'attention des spectateurs, eux-mêmes placés dans un amphithéâtre ignorant les distinctions sociales. L'acoustique du lieu est légendaire : l'orchestre se trouve dans une fosse recouverte, de manière à équilibrer le son de la fosse avec celui de la scène et à cacher les lampes des musiciens qui empêchent de créer un noir absolu. C'est bien simple, le lieu dégage une telle magie qu'on est prêt à s'y rendre, non pas en train ou à cheval, mais « à genoux », pour reprendre la boutade du wagnérien Lavignac.

***Y aller sans se ruiner*** : Bienvenue sur la galère des lyricomanes ! Pour obtenir des billets à Bayreuth en passant par la filière normale, vous devrez patienter sept ans – chiffre en constante progression. Il y a néanmoins d'autres alternatives que de se prendre la tête entre les mains. Première (demi-) solution : faire partie d'un Cercle Wagner comme il en existe dans tous les pays. Outre les conférences et les voyages qu'elles proposent, ces associations permettent de figurer sur une liste prioritaire pour les demandes de billets à Bayreuth. Ainsi, avec un peu de chance, vous n'attendrez que cinq ans !!! Pour les petits pressés, méthode radicale mais risquée : se pointer à Bayreuth, se confectionner une pancarte « *Ich suche 1 Karte für Lohengrin 24.8* » (c'est-à-dire œuvre et date), puis se balader avec cet écriteau le plus tôt possible autour du Festspielhaus. Si, par malheur, vous n'avez toujours rien alors que la représentation a commencé, postez-vous près de l'arrêt des taxis pendant la première pause : il se trouve toujours un spectateur qui abandonne la partie et se montre prêt à vous céder sa place pour les deux actes suivants. C'est toujours ça.

***Quand ?*** Des derniers jours de juillet jusqu'au 31 août.

***Coordonnées*** : Richard Wagner Festspiele, Kartenbüro, Postfach 10 02 62, 95402 Bayreuth, www.bayreuth.de

## Festival de Salzbourg

*Histoire* : « La foi en l'Europe est le ciment de nos existences. Nous croyons en la paix par l'esprit. Nous ferons que Salzbourg serve l'héritage classique du monde ». Ces mots formulés par Max Reinhardt délimitent l'utopie qui présida à la naissance du Festival de Salzbourg, sur les décombres de la Première Guerre mondiale. Autour de ce projet humaniste se regroupèrent une poignée d'artistes comme le poète Hofmannsthal et le compositeur Richard Strauss. Première édition en 1920 : on représente la pièce *Jedermann* de Hofmannsthal sur la place de la cathédrale. Dès 1922, l'opéra se fraie aussi une place à Salzbourg – et quelle place ! Servi par les plus grands (Toscanini, Bruno Walter, Clemens Krauss au pupitre, Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Richard Tauber sur scène...), il permet à la manifestation de devenir la Rolls des festivals. À peine effleurée par la Seconde Guerre Mondiale, cette réputation perdure au fil des décennies quand la génération des Della Casa et Schwarzkopf remplace la vieille garde – et qu'après la mort de Furtwängler en 1954, un nouveau *maestro* natif de Salzbourg pointe le bout de son museau : Karajan. Désormais, et pendant plus de trente ans, Monsieur K va régner sans partage sur un festival dont il fait sa chose. Prodigieuses distributions et spectacles en cinémascope sur la scène XXL du Grosses Festspielhaus qu'il inaugure en 1960, commerce toujours plus effréné avec les maisons de disques, concerts et récitals de stars sont les ingrédients de sa réussite... qui finit par s'altérer à mesure que le *maestrissimo* engage de trop petites pointures vocales et que le souci économique finit par l'emporter sur l'intérêt artistique. Nommé dès 1992, le Flamand Gérard Mortier a entrepris de sérieuses « réformes » fraîchement accueillies par le public huppé et par la presse viennoise, mais elles ont considérablement modernisé le profil du festival. Depuis son arrivée, Mortier dope la programmation théâtrale, défend les « classiques » du XX$^{e}$ siècle, invite les plus grands metteurs en scène (Bondy, Sellars, Marthaler...) et met en valeur la musique contemporaine. Son successeur désigné, le compositeur Peter Ruzicka, entrera en fonction en 2002. Il entend poursuivre dans la même voie.

*Y aller sans se ruiner* : Salzbourg a beau être le festival le plus passionnant de la planète, c'est aussi le plus onéreux : jusqu'à 2300 FF la place de première catégorie ! Mais pas de panique. Pour les spectacles donnés dans le Kleines Festspielhaus, il est possible de dénicher des places debout. Pour le Grosses Festspielhaus, pas d'autre solution que de viser les catégories les moins chères, à la galerie : on y voit bien et on y entend mieux qu'au parterre, mais il vous en coûtera facilement dans les 400 FF. La règle d'or : effectuer ses commandes au plus tôt, dès la parution du programme en novembre.

*Quand ?* Du 20 juillet au 31 août.

*Coordonnées* : Salzburger Festspiele, Hofstallgasse 1, A-5020 Salzburg, www.salzb-fest.co.at

## Festival d'Aix-en-Provence

*Histoire* : Depuis qu'en un beau jour de 1948, une poignée de passionnés transformèrent la cour de l'ancien Archevêché en opéra, le Festival d'Aix-en-Provence a fait un joli bout de chemin. Son succès est le fruit de trois ingrédients infaillibles : la magie d'un lieu, une histoire qui confine au mythe et une forte identité programmatique. L'endroit ? La ville de Cézanne où l'on aime à musarder avant d'aller siroter un opéra. Son histoire ? Elle est tout auréolée de la personnalité de Gabriel Dussurget, fondateur et premier directeur artistique de la manifestation. Quant à la programmation, elle a su conserver un profil caractéristique au fil des décennies. D'abord friand d'ouvrages mozartiens, le Festival d'Aix s'intéressa très tôt à l'opéra baroque. Après Dussurget, les directeurs successifs penchèrent du côté du *bel canto* ou du XX^e^ siècle, tout en consolidant l'option baroque à mesure que les opéras de Haendel, Purcell et Rameau regagnaient les faveurs du public. Aujourd'hui, le festival a passé le cap de la cinquantaine et il reste le lieu de villégiature préféré de la *jet set* parisienne. Stéphane Lissner en a pris les commandes en 1998. Depuis, il essaie d'y appliquer les recettes qui ont assuré sa fortune au Châtelet et qui consistent à produire des « chocs de Titans » autour de projets originaux. Exemples : le duo Brook-Abbado autour de *Don Giovanni* ou le tandem Boulez-Bausch pour *Le Château de Barbe-Bleue*. S'il continue de naviguer entre Mozart, le XX^e^ siècle et la musique baroque, Lissner a innové en créant une Académie d'été qui permet aux jeunes artistes professionnels de suivre des cours, d'assister aux spectacles et de prendre part à certaines productions du festival.

*Y aller sans se ruiner* : Depuis l'arrivée de Lissner, les tarifs ont pris l'ascenseur. Les habitants d'Aix ont cependant accès à des avant-premières à prix réduit. Aux autres, on ne peut que conseiller de commander ses billets le plus tôt possible dans les catégories les moins chères – on voit bien de partout dans la nouvelle configuration de la Cour de l'Archevêché et dans les lieux multipliés par Lissner. En revanche, les tarifs des concerts sont très modiques comparés à ce que coûtent les mêmes chefs (Boulez, Rattle, Abbado, Christie, Minkowski) dans les autres festivals européens.

*Quand ?* L'Académie débute en juin. Le festival proprement dit s'étend des premiers jours de juillet jusqu'à la fin du mois.

*Coordonnées* : Festival international d'art lyrique, Palais de l'Archevêché, F-13100 Aix-en-Provence, www.aix-en-provence.com/festartlyrique

## Festival de Glyndebourne

*Histoire* : Tout commence par une histoire d'amour. En 1931, John Christie épouse la cantatrice Audrey Mildmay. Grand coureur de festivals, il décide de lui construire un théâtre. Et pourquoi pas attenant à son manoir de Glyndebourne, perdu dans les champs du Sussex ? Là, il rêve de monter des opéras de Wagner. Sa douce moitié, bonne conseillère, lui suggère de se consacrer à Mozart, mieux adapté aux dimensions de la petite salle de 300 places. John Christie part donc en quête d'artistes. Il rencontre le chef d'orchestre Fritz Busch et le metteur en scène Carl Ebert qui fuient l'Allemagne hitlérienne. En 1934, la première saison dure deux semaines. Quelques critiques viennent de Londres, ainsi que des spectateurs plutôt sceptiques. Ils repartent enchantés. Ils ont découvert la magie de Glyndebourne, sa sérénité gentiment aristocratique, sa nonchalance idyllique, la chaleureuse intimité de son théâtre. Dès lors, le répertoire s'est agrandi de saison en saison, la salle aussi, jusqu'à pouvoir accueillir 830 spectateurs. Et deux traditions se sont instaurées. Celle de porter des *evening dresses* « par respect pour les artistes ». Et celle de ménager un grand entracte d'une heure et demie dans chaque représentation, ce qui permet à la société festivalière de s'égailler dans les champs afin d'y pique-niquer. Aujourd'hui, la programmation s'aventure jusque chez Gershwin, Berg ou la création contemporaine, le Glyndebourne Touring Opera permet aux spectacles de voyager et la plupart des productions sont filmées. Dernière innovation, et non des moindres, le théâtre a été entièrement reconstruit. Il mêle avec élégance le bois et la brique, inscrivant la salle dans un cercle très bénéfique à l'acoustique et à la fréquentation puisqu'il compte désormais 1200 places.

***Quand ?*** De la mi-mai à la fin août.

***Y aller sans se ruiner*** : Le chemin qui mène aux billets tant convoités est dédalesque. Car ici, l'on aime rester entre *happy few*. La location est d'abord réservée aux membres de la *Glyndebourne Festival Society* qui, en ce moment, affiche complet. Pour en faire partie (et payer votre taxe annuelle), il faudra vous inscrire sur une liste d'attente, laquelle est momentanément close car un candidat qui s'inscrirait aujourd'hui devrait patienter 40 ans ! Seule solution pour le simple (et peu fortuné) péquin : s'inscrire sur la *Mailing List* (cet honneur vous coûtera 5 £), de manière à pouvoir gratter les restes une fois la *Member's Priority* écoulée. Enfin, si vous n'êtes pas inscrits sur la *Mailing List*, vous pouvez toujours effectuer votre location sur place ou par téléphone à partir du printemps. Mais à ce moment-là, il ne reste plus grand-chose. Pour les petits budgets que l'onéreuse Albion ne décourage pas, il existe une solution : viser l'une des 42 places debout – mais pour avoir le droit d'en acheter une, vous devrez préalablement vous inscrire sur la *Mailing List*.

***Coordonnées*** : Glyndebourne Opera Festival, Lewes East Sussex, Glyndebourne BN85UU, Great Britain, www.glyndebourne.com

**Bregenz**

Bregenz mérite la palme des festivals en plein air. Car en dépit de l'absence d'acoustique et du gigantisme de sa scène posée sur le lac de Constance, ce festival propose chaque année une superproduction généralement confiée à un metteur en scène imaginatif, et non aux habituels faiseurs de « son et lumière » kitsch qui hantent les arènes de Vérone. Pour contrebalancer l'œuvre populaire de la scène lacustre, une deuxième production lyrique d'un ouvrage rare est présentée à l'intérieur du Théâtre du Festival. Lequel propose encore des pièces de théâtre et des concerts.

*Quand ?* Juillet et août.

*Coordonnées* : Bregenzer Festspiele, Postfach 311, A-6901 Bregenz, www.bregenzerfestspiele.com

**Martina Franca**

Dirigé par le rédacteur en chef de la revue *Opéra International*, le Festival della Valle d'Itria doit son intérêt à la rareté des ouvrages qu'il présente.

*Quand ?* De la mi-juillet à début août.

*Coordonnées* : Festival della Valle d'Itria, Palazzo Ducale, I-74015 Martina Franca TA

**Montpellier**

Le Festival de Radio-France s'est spécialisé dans les raretés, qu'il propose généralement en version de concert. Programmation imaginative donc, et de grande qualité, au mois de juillet. Évidemment retransmise sur France Musiques…

*Quand ?* Juillet.

*Coordonnées* : Festival de Radio-France et de Montpellier, Service location, Le Coorum, BP 9214, F-34043 Montpellier Cedex.

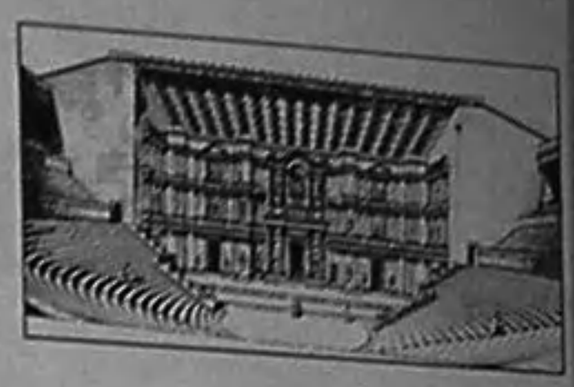
**Montreux**

L'auguste « Festival international de Montreux-Vevey », qui accueillait jadis les grands orchestres européens, a viré baroque et lyrique. Il a d'ailleurs été rebaptisé « Voice & Music Festival » et figure dans ce guide parce qu'on y donne chaque année des opéras en version de concert.

*Quand ?* De la mi-août à la mi-septembre.

*Coordonnées* : Montreux Voice & Music Festival, Case Postale 353, CH-1820 Montreux 2, www.montreux-festival.com

## Orange



La statue d'Auguste en a vu de toutes les couleurs : depuis 1869, on représente des opéras dans le Théâtre antique d'Orange, devant un mur monumental qui assure au lieu une étonnante acoustique. Le programme se compose de deux ou trois productions lyriques, ainsi que de quelques concerts. Les Chorégies ont pris l'habitude d'inviter les grands. D'où certaines soirées mémorables (*Tristan* avec Nilsson, Vickers et Böhm, *Elektra* avec la Jones et la Rysanek...). Le théâtre pouvant accueillir plus de 8000 spectateurs, les places y sont aisément accessibles. Ne pas oublier de prendre une petite laine avec soi, car le mistral se pique parfois de participer au spectacle.

***Quand ?*** Juillet.

***Coordonnées*** : Chorégies d'Orange, place Silvain 18, F-84107 Orange, www.choregies.asso.fr

## Pesaro

La ville natale de Rossini accueille depuis plusieurs années un festival à la gloire de l'enfant du pays. C'est là que la « révolution rossinienne » a fait son nid : les chefs spécialisés et les chanteurs qui redécouvraient les clés d'interprétation du *bel canto* y sont tous passés.

***Quand ?*** Août.

***Coordonnées*** : Rossini Opera Festival, Via Rossini 37, I-61100 Pesaro PS, www.rossinioperafestival.it

## Savonlinna

Dans un château trônant sur l'île finlandaise de Savonnlina, le festival du même nom prend un magnifique mur de pierre pour toile de fond. À force d'y monter de belles productions d'ouvrages classiques, mais aussi des créations commandées à des compositeurs du pays, la manifestation s'est forgé une réputation appréciable. À noter que ses distributions se composent majoritairement d'artistes du cru. Où l'on vérifie la bonne santé de l'école de chant finlandaise.

***Quand ?*** Juillet.

***Coordonnées*** : Savonlinnan Oopperajuhlat, Olavinkatu 27, FIN-57 130 Savonlinna, www.operafestival.fi

## Vérone

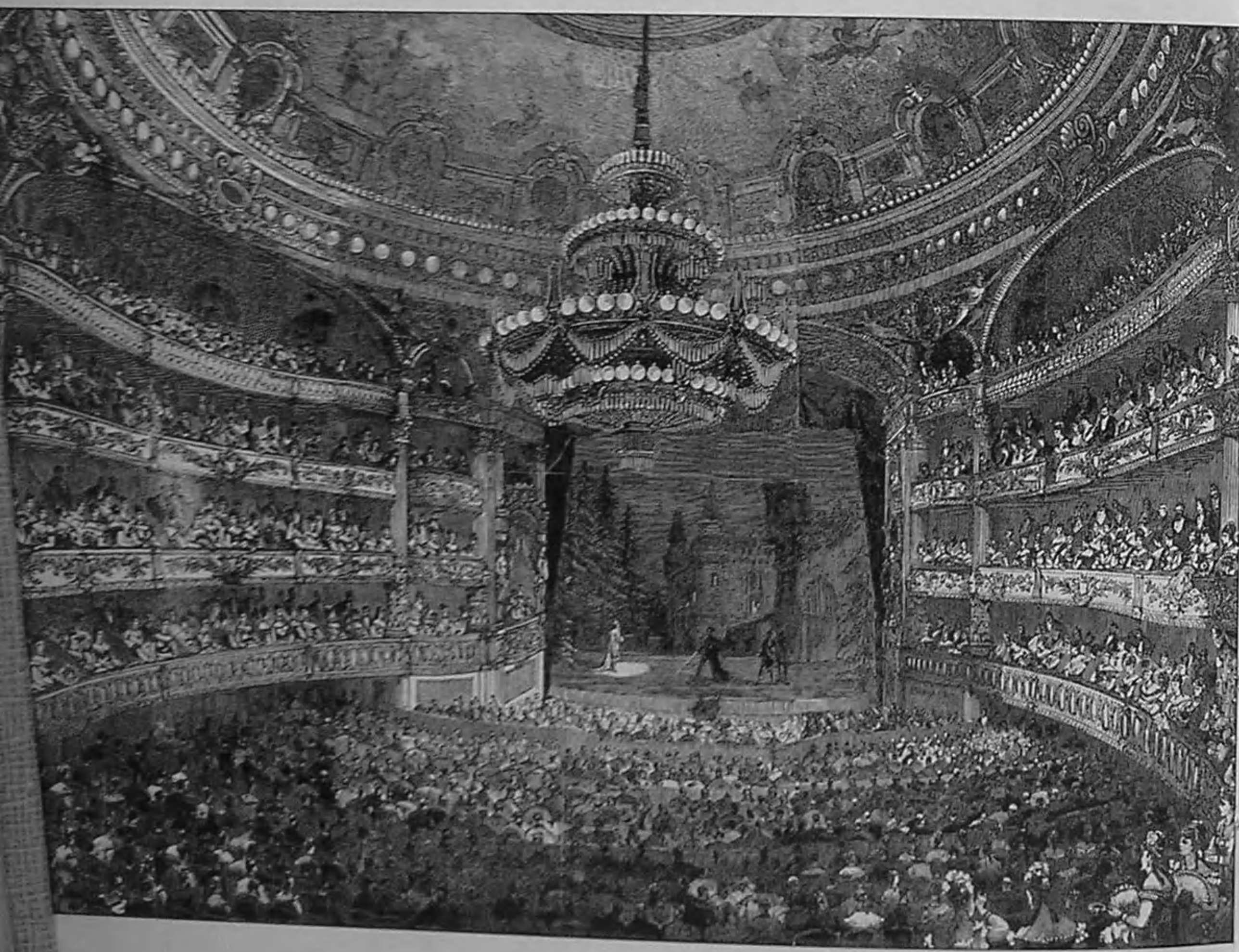
Bien connues des foules, les Arènes de Vérone constituent l'archétype du festival lyrique en plein air, son atmosphère bon enfant, ses décors de carton-pâte et son acoustique impossible... Les grandes voix continuent cependant de s'y rendre et confèrent le seul intérêt (relatif) à cette manifestation qui est surtout une formidable attraction touristique.

***Quand ?*** Juillet et août.

***Coordonnées*** : Piazza Bra 28, I-37121 Verona VR, www.arena.it

# Bienvenue en Lyricomanie !

De la curiosité au fanatisme,
il y a un pas que d'aucuns
franchissent allégrement.
Pourquoi pas vous ?



Parvenus au bout de ce périple à travers siècles et genres, voix et ouvrages, théâtres et festivals, vous voici fin prêt à vous muer en lyricomane aussi fervent que farouche. Qu'est-ce qu'un lyricomane ?

Allez à l'opéra, ouvrez grand vos yeux et vos oreilles. Vous verrez alors que la salle abrite une population pas aussi homogène qu'on veut bien le dire, mais où certains types particuliers sont représentés avec constance. Il y a la dame du parterre, abonnée depuis tant de saisons qu'elle regrette le temps lointain où l'on chantait les opéras dans la langue du pays d'accueil, quand Madame Butterfly entonnait l'illustre « *Sur la mer calmée* »... Il y a aussi l'abonné du poulailler, dont les jugements à l'emporte-pièce ne souffrent aucune contradiction et dont les plus beaux spécimens se trouvent à la Scala, où ce sont eux qui décident du succès ou de l'échec d'une soirée.

Parmi les habitués des salles, il y a aussi certains élégants qui ne manquent aucune représentation de leur diva favorite et n'oublient surtout pas d'aller quérir son autographe à la sortie des artistes. Un livre à succès a été consacré à une frange d'entre eux, *The Queen's Throat : Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, qui s'efforce d'investiguer les liens passionnels qu'entretient une fraction non-négligeable des gays et des lesbiennes avec l'art lyrique.

Certains autres n'évitent pas le dogmatisme. Il existe ainsi des wagnériens patentés qui diront pis que pendre du moindre opéra italien et rêvent du retour des casques à cornes dans les mises en scène du *Ring*. À l'inverse, le belcantiste farouche vantera la *morbidezza* d'un timbre, le *cantabile* d'une ligne de chant et se plaindra de la pénurie qui frappe le *soprano drammatico d'agilità* depuis que Leyla Gencer (dont il possède tous les enregistrements pirates) s'est retirée des scènes. On n'oubliera pas le baroqueux intégriste, lequel ne supporte guère les ouvrages composés au-delà de 1750. Les notes inégales ainsi que l'ornementation des *arie da capo* n'ont aucun secret pour lui.

Comme son nom l'indique, le lyricomane est un monomaniaque, vouant à l'opéra une passion aussi extravangante que le genre lui-même. Art des émotions fortes et des transports les plus doux, ce dernier emporte les âmes et se rit de

ci-dessus et page précédente : Dessins de Karl-Ernst Herrmann pour le TURC EN ITALIE, Théâtre de la Monnaie, Bruxelles 1995. D.R.

la demi-mesure. Ainsi que le disent deux auteurs anglo-saxons : « L'opéra est comme une huître, il faut l'avaler complètement ou pas du tout. » Certains semblent juste avoir avalé le coquillage en même temps que l'huître.

## La lyricomanie se soigne-t-elle ?

Non, Dieu merci ! Alors autant l'entretenir à l'aide de quelques objets « cultes » qui figurent dans la panoplie du lyricomane aguerri, l'opéra se prêtant à tous les fétichismes et commerces d'idoles.

**•Le disque de Florence Foster-Jenkins (RCA) :** Au musée des horreurs lyriques (très fourni comme on peut s'en douter), le fameux enregistrement que cette milliardaire réalisa lors d'un de ses récitals à Carnegie Hall en 1944 est à marquer d'une pierre mauve. Doté d'une voix qui soutient la comparaison avec les plus belles sonneries de portable et d'une témérité à toute épreuve, ce rossignol new-yorkais se lance dans les grands tubes du soprano colorature. Incontournable.

**•La vidéocassette des adieux à la scène d'Anna Russell (VAI) :** Encore une Américaine aux talents vocaux précaires, mais qui, elle, en était consciente, au point de se recycler dans le deuxième degré. Filmée ici à un âge avancé, Anna Russell offre à entendre son cheval de bataille : une présentation du *Ring* de Wagner avec exemples musicaux et mines déconfites à l'appui. Pour les anglophones seulement.

**•Le II^e^ acte de Tosca avec Maria Callas (EMI) :** Afin de pouvoir s'extasier en toute connaissance de cause (voir le chapitre *L'écran lyrique*, p. 219).

**•Les jumelles de théâtre :** Outil délicieusement daté, indispensable au mélomane désargenté, et qui généralement ne grossit rien du tout.

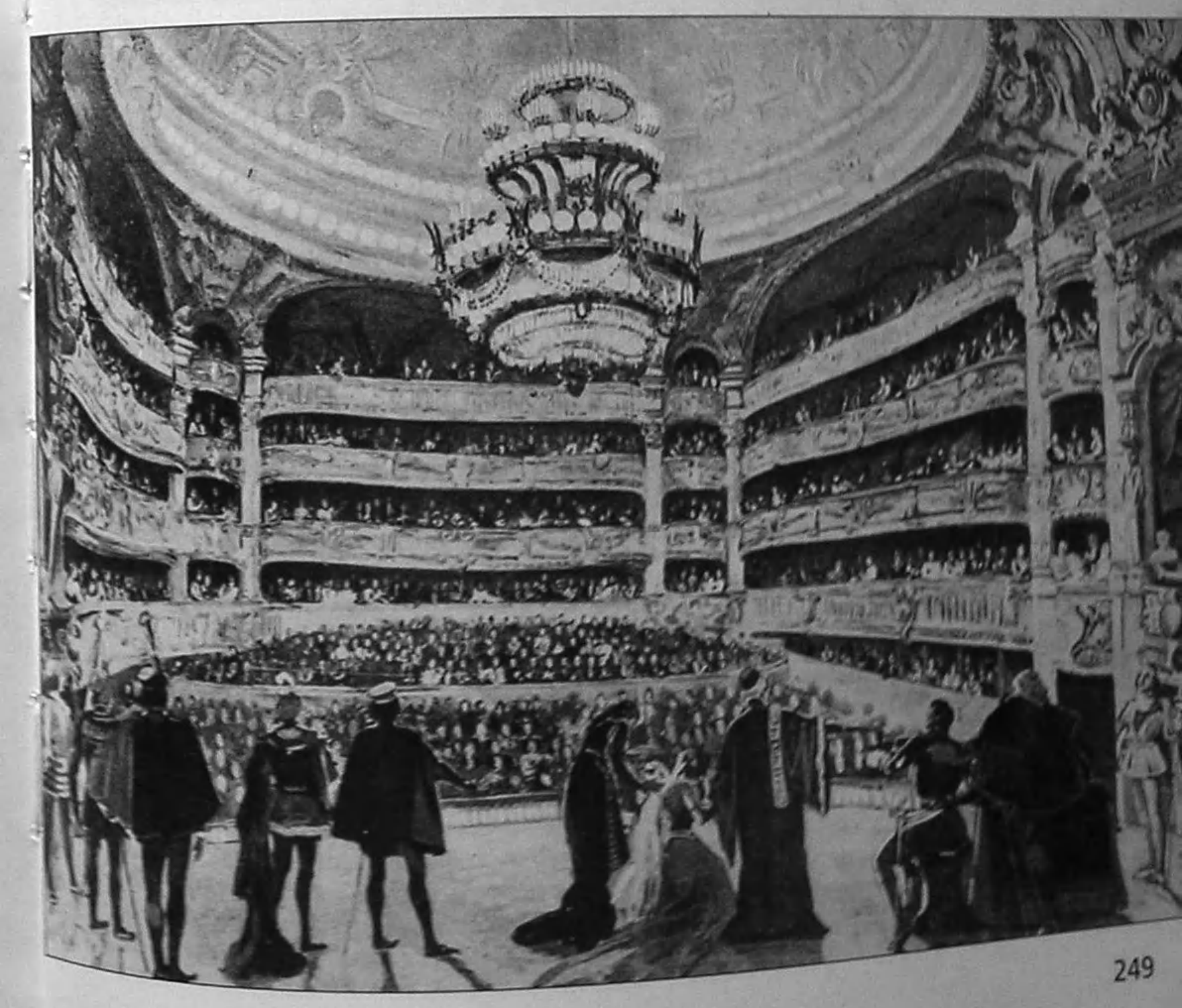
**•L'affiche dédicacée par Carlos Kleiber :** Le chic du chic, à peu près introuvable aujourd'hui. Pour les collectionneurs qui en ont les moyens, une telle relique produit autant d'effet sur un mur qu'un Niki de Saint Phalle.

**Dernières précisions,** inspirées de Daniel Pennac :

**Les droits imprescriptibles du lyricomane :**

- S'habiller comme il l'entend pour aller à l'opéra
- Ne pas se ruiner pour aller à l'opéra
- Siffler ou applaudir à contre-courant
- S'endormir pendant une représentation
- Exprimer le fond de sa pensée – ou le taire

# Bon voyage...



# Bibliographie

*L'Opéra mode d'emploi* vous servira pour une première approche. Si vous désirez aller plus avant dans la connaissance des œuvres, de leur histoire, des formes et des interprètes, il faudra vous tourner vers des ouvrages plus spécialisés. Voici quelques pistes à suivre.


**Généralités**

– Harold Rosenthal et John Warrack (éd.) : *Guide de l'opéra*. Édition française réalisée par Roland Mancini et J. J. Rouveroux, Fayard, Paris, 1986.

– Stanley Sadie (éd.) : *The Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, Londres, 1992 (quatre volumes en anglais).
La référence absolue, une mine de renseignements signés par des spécialistes internationaux et avec d'importantes notices bibliographiques qui orienteront vos recherches les plus pointues. Existe en version reliée ou brochée, mais en anglais uniquement.

– Michel Parouty : *Le guide de l'Opéra*, coll. Mille et une nuit, Fayard, Paris, 1999.

– Andras Batta : *Opéra*, éd. Könemann, Cologne, 1999.

– Alain Duault : *Invitation à l'Opéra*, Larousse, Paris, 2000.

**Histoire**

– Leslie Orrey et Rodney Milnes : *Histoire de l'opéra*, Thames & Hudson, Londres, 1991.

– Marie-Christine Vila : *Quatre siècles d'opéra*, Larousse, Paris, 2000.

– Pierre Saby : *Vocabulaire de l'opéra*, Minerve, Paris, 1999.

– Collection « Que sais-je ? » : N° 278 sur *L'opéra et l'opéra-comique* (par Frédéric Robert). N° 1006 sur *L'opérette* (par Jacques Rouchouse). N° 3402 sur *Le Bel Canto* (par Christophe Combarieu). N° 3543 sur *L'opéra italien* (par Gilles de Van), PUF.

**Répertoire**

– Carl Dahlhaus et Sieghart Döhring (éd.) : *Pipers Enzyklopedie des Musiktheaters*, Munich/Zurich, 1994 (six volumes en allemand).
Cette somme sans équivalent dans aucune autre langue pèse bien sa dizaine de kilos! L'Encyclopédie Pipers, réalisée sous la direction de sommités musicologiques, se voue au théâtre musical en général. Elle fournit donc des notices très détaillées sur 3000 opéras, opérettes, comédies musicales et ballets. Pour les germanophones seulement.

– Marc Honegger et Paul Prévost : *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, Bordas, Paris, 1991.

– Gustave Kobbé : *Tout l'opéra*, coll. Bouquins, Lattès, Paris, 1999.
Le livre de chevet de tout lyricomane. D'autant que sa dernière édition française (1999) adopte enfin une classification par ordre alphabétique des compositeurs et intègre quantité d'ouvrages importants que le Kobbé originel, d'obédience anglaise, ignorait purement et simplement.

– *Dictionnaire chronologique de l'Opéra*, Livre de Poche, Paris, 1994.

– Félix Clément et Pierre Larousse : *Dictionnaire des opéras*, Bibliothèque des introuvables, Paris, 2000.
Il s'agit de la réédition en *fac simile* d'un fameux dictionnaire du XIX^e^ siècle aux prétentions encyclopédiques. On y trouve donc un nombre incroyable de titres, souvent assortis de notices développées qui n'ont leur égal dans aucun autre ouvrage francophone : si vous voulez trouver des détails sur *Joseph* de Méhul ou *Les Porcherons* d'Albert Grisar, cet ouvrage est pour vous !

- *L'Avant-Scène Opéra*, Éditions Premières Loges (www.asopera.com)
La revue française qui édite le présent ouvrage consacre chacun de ses volumes à un opéra. Tout numéro comprend un livret bilingue, un commentaire littéraire et musical, des articles de fond sur la genèse et la postérité de l'œuvre, une disco- et vidéographie complète, le détail des représentations à travers le monde, une abondante iconographie... Bref, c'est à chaque fois une somme inestimable. Et comme la revue publie ses numéros à un rythme bimestriel depuis 1976, elle aborde aujourd'hui des ouvrages rares, tout en mettant à jour ses anciens numéros.

**Essais**

- René Leibowitz : *Les Fantômes de l'opéra*, NRF, Gallimard, Paris, 1972.

- Catherine Clément : *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, Paris, 1979.

- Wayne Koestenbaum : *The Queen's Throat : Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, Vintage Books, New York, 1994.

- Isabelle Moindrot : *La représentation d'opéra, poétique et dramaturgie*, PUF, Paris, 1993.

**Discographie**

- Jean-Charles Hoffelé et Piotr Kaminski : *Les indispensables du disque compact classique*, Fayard, Paris, 1994.
Régulièrement mis à jour, cet ouvrage très informé est le compagnon fidèle des dévoreurs de disques. À noter qu'il a engendré en 1996 un autre guide consacré aux séries économiques.

**Magazines spécialisés**

Extrêmement pratiques, ils donnent chaque mois les programmes des théâtres et, par le biais de critiques, d'interviews et d'avant-première, vous mettent au courant de l'actualité lyrique ainsi que des derniers potins.

En français, **Opéra International** occupe une situation de quasi-monopole parmi les mensuels en se vouant intégralement à la muse lyrique. On trouvera toutefois de nombreux articles sur l'actualité des scènes et du disque dans les revues plus généralement consacrées à la musique classique : **Diapason, Le Monde de la Musique, Répertoire** et **Classica**.

Ceux qui lisent l'allemand auront davantage de choix puisque les magazines **Opernwelt, Opernglas** et **Orpheus** sont tous trois spécialisés dans l'art lyrique – le premier a notre préférence, toute langue confondue.

Pour les anglophones, le magazine anglais **Opera** fait autorité, mais **Opera Now** offre de plantureuses photos.

Les italophones iront voir du côté de **L'Opera**.

**Internet**

Encore plus pratiques que les magazines, quoique plus impersonnels, certains sites internet fournissent de nombreux renseignements sur les programmes des théâtres et les emplois du temps des artistes :

www.operissimo.com
www.operabase.com
www.opera.co.uk
www.andante.com
www.leconcertographe.com (critiques de spectacles)
www.classical.net (critiques de disques)
www.opera.stanford.edu/ (nombreux livrets)

À noter que la plupart des théâtres possèdent aujourd'hui leur propre site par le biais duquel vous pouvez réserver et payer vos places (vous en trouverez les coordonnées dans le chapitre *Les bonnes adresses*). Quant aux pages « perso » consacrées à certains compositeurs ou chanteurs-fétiches, on ne les compte plus. Il semble évident que la nature de forum international propre à la toile est tout bénéfice pour les fanas, qui peuvent ainsi créer des contacts par-delà les frontières et préparer leurs virées lyriques dans les meilleures conditions.

# INDEX DES MOTS CLÉS


affect : **38**
air : **31**
*aria da capo :* **31**, 39
*arioso :* **35**
atonalité : **47**

*ballad-opera :* 21
ballet : **32**, 36
baryton : 57, **59**
baryton-Martin : 60
basse : 57, **59**
*bel canto :* 19, 22, 44, **62**

cadence : 31
castrat : 20, 38, **60**
chœur : **32**
chromatisme : **47**
comédie musicale : **155**
contralto : 57, **58**
contre-ténor : **58**
couleur : **46**, **62**

dialogue : **33**, 43
dodécaphonisme : **47**, 72, 123
drame lyrique : 24
drame musical : 23, **45**
*dramma per musica :* 10, 17, **38**
duo : **32**, 40

ensemble : **32**, 40
expressionnisme : **26**, 28, 72, 123

*favola in musica :* 10, **34**
finale : **40**, 41
grand opéra : 22, **44**, 133

harmonie : **46**
haute-contre : **60**
*Heldentenor :* **59**, 136

*intermezzo :* **40**

*lamento :* **35**
*legato :* **62**
leitmotiv : 45, **46**, 135
*lieto fine :* **38**, 42
ligne de chant : **62**
livret : **49**

*mask :* **19**, 113
mélodrame : **33**, 43
*melodramma :* **44**
mezzo-soprano : 57, **58**
modalité : **46**, **47**
mode : 46, 47
musicalité : **63**
musique de scène : **33**

néo-classicisme : **26**, 128

opéra *buffa :* 21, **40**
opéra *seria :* 20, **38**
opéra vénitien : 19, **35**
opéra à numéros : **47**
opéra réformé : 21, **42**
opéra romantique : **44**

opéra-comique : 22, **43**
opérette : 25, **152**
ouverture : **32**, 36
phrasé : **62**
port de voix : **62**
prélude : **32**, 45
*prima donna :* 38
*primo uomo :* 38

récitatif accompagné : **31**, 39, 41, 42
récitatif sec : **31**, 35, 36, 39, 41
registre : **62**
ritournelle : **35**
rondo : **31**, 39

*seconda donna :* 38
*secondo uomo :* 38
*sinfonia :* **32**, 39
*Singspiel :* 21, 22, **43**
son filé : **62**
*Song-Oper :* **45**, 141
soprano : 57, **58**
style : **63**

ténor : 57, **59**
tessiture : **57**
tonalité : **46**
tragédie lyrique : 10, 19, **36**, 114, 144

vérisme : **25**, 96, 97
*vibrato :* **62**

# INDEX DES NOMS


Abbado, Claudio : 102, 103, 119, 121, 131, 145, 199
Ackermann, Otto : 157, 158
Adami, Giuseppe : 113
Adams, John : 27
Alagna Roberto : **174**
Albrecht, Gerd : 151
Algarotti, Francesco : 42, 50
Ancerl, Karel : 124
Anelli, Angelo : 118
Aperghis, Georges : 27
Appia, Adolphe : 176
Arena, Maurizio : 145
Ariosto, Ludovico : 38, 52, 91
Auden, W.H. : 128
Autreau, Jacques : 116

Bachmann, Ingeborg : 52
Badoaro, Giacomo : 100
Balázs, Béla : 68
Balocchi, Luigi : 120
Barbier, Jules : 89, 108
Bardi, Comte : 18
Barthes, Roland : 74
Bartók, Béla : 26, **68**
Bartoli, Cecilia : **174**
Baudo, Serge : 88
Beethoven, Ludwig van : 22, **69**
Bellini, Vincenzo : 22, **70-71**
Berg, Alban : 26, **72-73**
Berganza, Teresa : **171**
Bergman, Ingmar : 219, **223**
Bergonzi, Carlo : **170**
Berio, Luciano : 27, **74**
Berlioz, Hector : 23, **75-76**
Bernanos, Georges : 109
Bernard, Pierre-Joseph : 115
Bernstein, Leonard : 160, 198
Bis, L.F. Hippolyte : 121
Bizet, Georges : 24, **77**
Björling, Jussi : **168**
Blau, Édouard : 98
Bloch, Ernest : 146
Böhm, Karl : 105, 137, 198, 217
Boieldieu, François Adrien : 22
Boito, Arrigo : 51, 134
Bolton, Ivor : 101
Bondy, Luc : **222**
Boulez, Pierre : 27, 73, 124, 217
Bowman, James : 60
Brecht, Bertolt : 27, 45, 141
Britten, Benjamin : 27, **78-79**
Brückner-Rüggeberg, Wilhelm : 141, 142
Büchner, Georg : 72
Busenello, Francesco : 49, 101
Busoni, Ferruccio : 26, 149

Caballé, Montserrat : **171**
Callas, Maria : **169,** 176, **221, 248**
Calvino, Italo : 74
Calzabigi, Raniero di : 42, 50, 87, 88
Camerata Fiorentina : 18
Cammarano, Salvatore : 83, 132
Carré, Michel : 89
Carsen, Robert : 180, **193**
Caruso Enrico : 13, **167**, 211
Cavalli, Francesco : 19, 143
Cervantès, Miguel de : 54
Chabrier, Emmanuel : 157
Chailly, Riccardo : 112, 119
Chaliapine, Féodor : **167**
Charpentier, Marc-Antoine : 43
Chausson, Ernest : 25, 145
Chéreau, Patrice : 177, **188, 221**
Chilovski, Konstantin : 129
Chostakovitch, Dimitri : 26, **80**
Christie, William : 91, 113, 115, 200, 217
Colbran, Isabel : **165**
Colette : 117
Collauti, Arturo : 86
Comencini, Luigi : 220
Congreve, William : 92
Conlon, James : 147
Corneille, Pierre : 36
Crespin, Régine : **170**
Crozier, Eric : 78
Culshaw, John : 212
Cura, José : **174**

Da Ponte, Lorenzo : 50, 105, 106
Dallapiccola, Luigi, 150
Daniels, David : 60
Davis, Colin : 76, 78

De Jouy, V.J. Etienne : 121
De Sabata, Victor : 112, 217
Debussy, Claude : 26, **81**
Delibes, Léo : **82**
Della Casa, Lisa : **169**
Deller, Alfred : 58, **168**
Dervaux, Pierre : 109
Désormière, Roger : 217
Dessay, Natalie : **174**
Diederich, Cyril : 158
Dohnanyi, Christoph von : 72
Domingo, Placido : **172,** 205
Donizetti, Gaetano : 22, **83-84**
Du Bose Heyward : 85
Du Locle, Camille : 133
Dukas, Paul : 145
Dumas, Alexandre : 131
Duprez, Gilbert-Louis : **166**
Dvořák, Antonín : 24

Enesco, Georges : 150
Eötvös, Peter : 151
Esswood, Paul : 60

Farinelli : **165**
Faustini, Giovanni : 143
Felsenstein, Walter : 177
Ferretti, Jacopo : 119
Ferrier, Kathleen : **168**
Fischer-Dieskau, Dietrich : **170**
Flagstad, Kirsten : **168**
Fleg, Edmond : 146, 150
Fleming, Renée : **174**
Forster, E.M. : 52, 78
Foster, Lawrence : 150
Foster-Jenkins, Florence : **248**
Freni, Mirella : **172**
Furtwängler, Wilhelm : 198, 217
Fuzellier, Louis : 115

Gance, Abel : **223**
Garcia, Manuel : **165**
Gardelli, Lamberto : 86
Garden, Mary : 219
Gardiner, John Eliot : 87, 88, 104, 106, 116, 157, 200
Garrido, Gabriel : 100
Gauthier, Théophile : 9
Gavazzeni, Gianandrea : 97
Gedda, Nicolaï : **170**
Gencer, Leyla : **169**
Gergiev, Valéry : 129
Gershwin, Georg : **85**
Gershwin, Ira : 85
Ghislanzoni, Antonio : 133
Giacosa, Giuseppe : 112
Gigli, Beniamino : **167**
Gilbert & Sullivan : 25
Gille, Philippe : 82, 98
Giordano, Umberto : **86**
Giulini, Carlo Maria : 106, 131, 199, 217
Glass, Philip : 27
Glinka, Mikhaïl : 24
Gluck, Christoph Willibald : 21, 23, 42, **87-88**
Gobbi, Tito : 206, 221
Goethe, Johann Wolfgang von : 54
Gondinet, Edmond : 82
Gounod, Charles : 24, **89**
Gozzi, Carlo : 25
Graham, Susan : 88
Grisi, Giulia : **166**
Guillard, Nicolas François : 88

Haendel, Georg Friedrich : 30, 38, 39, **90-92**
Hahn, Reynaldo : 158
Halévy, Jacques Fromental : 22, 44
Halévy, Ludovic : 77
Hammerstein, Oscar II : 159
Hampson, Thomas : **173**
Hänchen, Hartmut : 87
Harnoncourt, Nikolaus : 105, 144, 199, 200, 217, 222
Hartmann, Georges : 98, 158
Hasse, Johann Adolf : 20
Haydn, Josef : 21, 144
Haym, Nicola : 90
Henneberg, Claus H. : 151
Henze, Hans Werner : 27
Heppner, Ben : **173**
Herrmann, Karl-Ernst : **189**
Hindemith, Paul : 26, 150
Hoffnung, Gérard : 57
Hofmannsthal, Hugo von : 52, 126, 127
Hogarth, William : 26
Horne, Marilyn : **170**
Hotter, Hans : **168**
Hugo, Victor : 54, 131
Humperdinck, Engelbert : 25

Illica, Luigi : 86, 111, 112

Iwaszkiewicz, Jaroslaw : 149

Jacobs, René : 90, 101, 143, 200
Janáček, Leos : 25, **93-95**
Jones, Richard : **195**
Jones, Tom : 160
Jordan, Armin : 145

Kagel, Mauricio : 27
Kallmann, Chester : 128
Karajan, Herbert von : 81, 83, 96, 98, 126, 127, 137, 157, 217
Kempe, Rudolf : 136
Kern, Jerome : 159
Kertesz, Istvan : 68
Khaïkine, Boris : 129
Kind, Friedrich : 140
Klaren, Georg C. : 146
Kleiber, Carlos : 140, 199, **248**
Klemperer, Otto : 69
Knappertsbusch, Hans : 139
Kontarsky, Alois : 142
Korngold, Erich : 148
Korngold, Julius : 148
Kraus, Alfredo : **171**
Krauss, Clemens : 8, 10, 12, 13
Křenek, Ernst : 27
Kubelik, Rafael : 131, 150
Kuijken, Sigiswald : 200
Kuppelwieser, Josef : 144
Kvapil, Jaroslav : 84

Lachenmann, Hedwig : 125
Lagerlöf, Selma : 146
Laloy, Louis : 148
Le Jeune, Stephanie : 105
Le Vallois d'Orville, Joseph : 116
Legge, Walter : 211
Legrand, Maurice Etienne : 117
Lehar, Franz : 25, 154, 157
Lehmann, Lotte : **167**
Leier, Friedeman : 146
Leinsdorf, Erich : 135, 148
Leiris, Michel : 9
Lemaire, Ferdinand : 122
Lenz, Jakob : 142
Leo, Leonardo : 20
Leoncavallo, Ruggero : 25, **96**
Leonhardt, Gustav : 200
Lerner, Alan Jay : 160
Lesne, Gérard : 60
Levine, James : 86, 123, 199
Ligeti, György : 28, **96**
Lind, Jenny : 44, **166**
Lloyd Webber, Andrew : 161
Loewe, Frederick : 160
Lombard, Alain : 156
Loren, Sophia : 219
Los Angeles, Victoria de : **169**
Losey, Joseph : 220, **223**
Lott, Felicity : **173**
Ludwig, Christa : **170**
Lully, Jean-Baptiste : 19, 22, 36, 60, 144

Maazel, Lorin : 74, 112, 117
Mackerras, Charles : 84, 94, 95
Maeterlinck, Maurice : 81, 145
Mahler, Gustav : 197
Malibran, Maria : **166**
Marriner, Neville : 107
Mascagni, Pietro : 25, **87**
Massenet, Jules : 24, **88**
Mattila, Karita : **174**
Mazzolà, Caterino : 106
McGegan, Nicholas : 92
McGlinn, John : 159
Mehta, Zubin : 113, 132
Meier, Waltraud : **173**
Meilhac, Henri : 77, 98
Melba, Nellie : **167**
Melchior, Lauritz : **167**
Méliès, Georges : 219
Menasci, Guido : 97
Méry, Joseph : 133
Meschke, Michael : 96
Messager, André : 154, 158
Messiaen, Olivier : 28, **89**
Metastasio, Pietro : 20, 38, 48, 50, 106
Meyerbeer, Giacomo : 22, 44
Meyerfeld, Max : 146
Milhaud, Darius : 27
Millet, Paul : 98
Minato, NIccolò : 92
Minkowski, Marc : 91, 115, 116, 156, 200
Mitropoulos, Dimitri : 126
Mitterrand, Frédéric : 220, **223**
Mödl, Martha : 24
Molière : 19, 43

Moniuszko, Stanislaw : 24
Monteverdi, Claudio : 17, 18, 19, 34, **100-101**, 222
Moralt, Rudolf : 158
Moreschi, Giuseppe : 60
Moussorgsky, Modeste : 24, 32, **102-103**
Mozart, Wolfgang Amadeus : 22, 33, 41, **104-107**
Munch, Charles : 75
Muti, Riccardo : 71, 84, 121, 130, 132, 199

Nagano, Kent : 99, 108, 110, 149
Nelson, John : 92
Nilsson, Birgit : **169**
Nono, Luigi : 27, 54
Norman, Jessye : **173**
Nourrit, Adolphe : **165**

Offenbach, Jacques : **108**, 153, 154, 156
Oliva, Domenico : 111
Ovide : 34, 52

Panerai, Rolando : 206
Pappano, Antonio : 98, 133
Pappenheim, Marie : 123
Pasta, Giuditta : **165**
Patti, Adelina : **166**
Pavarotti, Luciano : **172**
Pellegrin, Abbé : 114
Pergolesi, Giovanni Battista : 21, 41
Peri, Jacopo : 17
Pfitzner, Hans : 25
Piave, Francesco Maria : 130, 131, 132
Pidò, Evelino : 83
Pinza, Ezio : **168**
Piper, Myfanwy : 79
Pizzi, Pier Luigi : **191**
Plasson, Michel : 82, 89, 98, 149, 156
Ponnelle, Jean-Pierre : 178, **186, 222**
Ponselle, Rosa : **168**
Porpora, Nicolò : 20
Porter, Cole : 159
Pouchkine, Alexandre : 129
Poulenc, Francis : 27, **109**
Preis, Alexandre : 80
Preissová, Gabriela : 93
Preminger, Otto : 219
Prêtre, Georges : 122
Previn André : 54
Prévost, Abbé : 54
Price, Leontyne : **170**
Prokofiev, Serge : **110-111**
Puccini, Giacomo : 25, **111-113**
Purcell, Henry : 19, **113**

Queler, Eva : 93
Quinault, Philippe, 19, 36, 49, 144

Racine, Jean : 36
Rameau, Jean-Philippe : 20, 37, 60, **114-116**
Ramey, Samuel : **172**
Rattle, Simon : 85, 149, 200
Ravel, Maurice : **117**
Reimann, Aribert : 151
Ricordi, Tito : 146
Rimsky-Korsakov, Nicolaï
Rinuccini, Ottavio : 17
Rodgers, Richard : 159
Romani, Felice : 70, 71, 83
Rosbaud, Hans : 87
Rosi, Francesco : 220, **223**
Rossi, Gaetano : 120
Rossini, Gioacchino : 22, **118-121**
Rostropovitch, Mstislav : 80
Rousseau, Jean-Jacques : 8, 10, 12, 33
Roussel, Albert : 148
Ruffini, Giacomo : 84
Russell, Anna : **248**
Rysanek, Leonie, : **170**

Sabina, Karel : 124
Saby, Pierre : 9
Saint-Saëns, Camille : 25, **122**, 152
Salonen, Esa-Pekka, 97, 151
Salvi, Antonio : 91
Sawallisch, Wolfgang : 199
Scarlatti, Alessandro : 20
Schikaneder, Emanuel : 43, 107
Schiller, Friedrich : 54, 133
Schmidt, Harvey : 160
Schoenberg, Arnold : 24, 26, **123-124**
Scholl, Andreas : 60
Schopenhauer, Arthur
Schrecker, Franz : 147
Schröder-Devrient, Wilhelmine : **165**
Schubert, Franz : 144
Schwarzkopf, Elisabeth : **169**
Scimone, Claudio : 118
Scott, Walter : 22
Scotto, Renata : **171**

Scribe, Eugène : 51, 132
Sellars, Peter : 178, **184, 222**
Senesino, Il : **165**
Serafin, Tullio : 71, 134
Shakespeare, William : 54, 79
Shaw, Georg Bernard : 9
Silja, Anja : **171**
Simoni, Renato : 113
Sinopoli, Giuseppe : 111, 125
Slater, Montagu : 78
Smetana, Bedřich : 24, 124
Solera, Temistocle : 130
Solti, Georg : 77, 106, 127, 132, 133, 136, 139, 198, 217
Somma, Antonio : 132
Sondheim, Stephen : 161
Sonneleither, J-F von : 69
Sontag, Henriette : **166**
Sterbini, Cesare : 119
Stockhausen, Karl-Heinz : 27
Strauss, Johann : 25, 154, 157
Strauss, Richard : 8, 10, 12, 13, 26, **125-127,** 197
Stravinsky, Igor : 26, 27, **128**
Strehler, Giorgio : 177, **185**
Striggio, Alessandro : 100
Strosser, Pierre : **180, 222**
Sullivan (voir Gilbert & Sullivan) : 25
Sutherland, Joan : **170**
Syberberg, Jürgen : 220
Szymanowski, Karol : 26, 149

Targioni-Tozzetti, Giovanni : 97
Tasso, Torquato : 52, 53
Tate, Nahum : 113
Tchaikovsky, Piotr Illitch : **129**
Tchekhov, Anton : 151
Te Kanawa, Kiri : **173**
Tebaldi, Renata : **169**
Terfel, Bryn : **174**
Thill, Georges : **167**
Thomas, Ambroise : 24, 44
Tippett, Michael
Toscanini, Arturo : 134, 198, 217
Treitschke, G.F. : 69

Van Dam, José : **172**
Varady, Julia : **172**, 180
Varesco, Abbé : 104
Verdi, Giuseppe : 23, 24, 44, **130-134**
Viardot, Pauline : **166**
Villégier, Jean-Marie : **192**
Virgile : 34
Visconti, Luchino : 176, **183**
Von Otter, Anne Sofie : **173**
Von Trier, Lars : 8
Votto, Antonino : 70

Wagner, Richard : 23, 26, 30, 45, **135-139**, 175
Wagner, Wieland : 176, **184, 221**
Weber, Carl Maria von : 23, 44, **140**
Wedekind, Frank : 73
Weill, Kurt : 27, 45, **141-142**
Wilde, Oscar : 125
Wilson, Robert : 178, **187**
Wunderlich, Fritz : **171**

Zagrosek, Lothar : 147
Zandonai, Riccardo : 146,
Zedda, Alberto : 120
Zeffirelli, Franco, 218, 220
Zemlinsky, Alexander : 146
Zeno, Apostolo : 20, 38, 50
Zimmermann, Bernd Alois : 28, **142**

# INDEX DES OPÉRAS


Affaire Makropoulos, L' : 25, **95**
Aida : **133**,
Alceste (Gluck) : 21, 42, **88**
Alcina : **91**
Amour des trois oranges, L' 63, **110**,
André Chénier : **86**
Ange de feu, L' : **110**
Ariane à Naxos : 26, **127**
Ariane et Barbe-Bleue : **145**
Ariodante : 38, **91**
Armida : **144**
Artaxerxès : 50
Atys : 60, **192**, **217**

Bal masqué, Un : **132**, **195**
Barbier de Séville, Le : **119**
Belle Hélène, La : **156**
Billy Budd : **78**
Bohème, La : 25, **112**
Boréades, Les : **116**
Boris Godounov : 63, **102**
Bourgeois gentilhomme, Le : 19

Calisto, La : **143**
Candide : **160**
Capriccio : 8, 13
Carmen : 43, **77**, **223**
Carousel : **159**, 219
Castor et Pollux : **115**
Cavalleria rusticana : 25, **97**
Cenerentola, La : **119**
Château de Barbe-Bleue, Le, 26, **68**
Chauve-Souris, La : **157**
Chevalier à la rose, Le : 26, 63, **126**, **217**
Ciboulette : **158**
Clémence de Titus, La, **189**
Contes d'Hoffmann, Les : **108**
Così fan tutte : 41, 50, **106**
Couronnement de Poppée, Le : 49, 63, **101**, **222**
Crépuscule des Dieux, Le : 45, **138-139**, 213

Dafné : 17
Dame blanche, La : 22,
Dame de Pique, La : **129**
Damnation de Faust, La : 23, **75**
Death of Klinghoffer, The : 27
De la Maison des morts : 93
Des souris et des hommes : 54
Dialogues des Carmélites, Les : 27, **109**
Didon et Enée : 19, **113**
Doktor Faust : 26, **149**
Don Carlos : 44, **133**, **222**
Don Giovanni : 33, 50, **105**, **217**, **223**
Don Pasquale : **84**
Don Quichotte (Cervantès) : 54

Einstein on the Beach : **187**
Elektra : 26, **126**
Élixir d'amour L' : **83**
Enfant et sortilèges, L' : **117**
Enlèvement au Sérail, L' : **105**
Erwartung : **123**
Étoile, L' : **157**
Eugène Onéguine : **129**

Falstaff : 24, 51, **134**, 206, **217**
Fantasticks, The : **160**
Faust : **89**
Fedora : **86**
Femme sans ombre, La : **127**, **217**
Ferne Klang, Der : 147
Fiancée vendue, La : **124**
Fidelio : 22, 33, **69**
Fierrabras : **144-145**
Flavio : 38
Flûte enchantée, La : 43, **107**, 219, 223
Force du destin, La : **132**
Francesca da Rimini : **146**
Freischütz : 23, 33, **140**

Gatsby le Magnifique : 54
Gezeichneten, Die : **147**
Giuditta : **158**
Grand Macabre, Le : 28, **96**
Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny : **141**
Guillaume Tell : **121**

Heure espagnole, L' : **117**
Hippolyte et Aricie : 20, 37, **114**
Histoire du soldat, L': 27
Huguenots, Les : 22

Idoménée : **104**, **217**
Indes galantes, Les : **115**
Iphigénie en Tauride : **88**
Italienne à Alger, L' : 62, **118**
Jenufa : **93**
Jérusalem délivrée, La : 38, 52, 53
Jonny spielt auf : 27
Juive, La : 22
Jules César : **90**

Katia Kabanova : **94**
Khovantchina, La : **103**
Kiss Me Kate : **159**

Lady Macbeth de Mzensk : **80**
Lakmé : 82
Lear : **151**
Liaisons dangereuses, Les : 54
Little Night Music, A : **161**
Lohengrin : **136**
Louise : **223**
Lucia di Lammermoor : 22, 44, **83**
Lulu : 26, 51, **73**, **217**

Macbeth (Bloch) : **146**
Macbeth (Verdi) : **130**
Madame Butterfly : 25, **112**, **223**
Maîtres Chanteurs, Les : **137**
Manon (Massenet) : **98**
Manon Lescaut (Abbé Prévost) : 54
Manon Lescaut (Puccini) : **111**
Mathis le Peintre : **150**
Métamorphoses, Les (Ovide) : 52
Midsummer Marriage, A : 27
Moïse et Aaron : **123**
My Fair Lady : **160**

Nabucco : 24, **130**, 180
Nain, Le : **146-147**
Nez, Le : 26
Noces de Figaro, Les : 50, 63, **105**, 178
Norma : 22, **71**

Œdipe : **150**
Opéra de quat'sous : 27, **141**
Or du Rhin, L' : **138-139**
Orfeo, L' (Monteverdi) : 18, 34, **100**, **186**, **222**
Orlando : 39
Orphée (Gluck) : 21, 42, **87**
Orphée aux Enfers : **156**
Otello : 24, 51, **134**, 218

Padmâvatî : **148**
Paillasse : 25, **96**
Parsifal : **139**
Pays du sourire, Le : **157**
Pelléas et Mélisande : 26, 60, **81**, **190**, **217**, **222**
Périchole, La : **156**
Peter Grimes : 27, **78**
Petite Renarde rusée, La : 25, **94**
Phantom of the Opera, The : **161**
Pie voleuse, La : 118
Platée : 60, 63, **116**
Porgy and Bess : **85**
Prince de Hombourg, Le : 27
Prisonnier, Le : **150-151**
Prometeo : 54
Puritains, Les : **71**

Rake's progress, The : 26, **128**
Retour d'Ulysse, Le : **100**, **222**
Rigoletto : 24, **131**
Rinaldo : **191**
Ring, Le : **138-139**, 177, **188**, **217**, **221**
Robert le Diable : 22
Roi à l'écoute, Un : **74**
Roi Arthus, Le : **145**
Roi Roger, Le : 26, **149**
Roland furieux : 38, 52
Roméo et Juliette : **89**
Roussalka : **84**

Saint François d'Assise : 28, **99**, **194**
Salomé : 26, **125**
Samson et Dalila : **122**
Sémélé : **92**
Sémiramis (Metastasio) : **48**
Sémiramis (Rossini) : **120**
Serva Padrona, La : 21
Show Boat : **159**
Siegfried : **138-139**
Simon Boccanegra : 51, **185**
Soldats, Les : 28, **142**
Somnambule, La : **70**
Songe d'un nuit d'été, Le : 58, **79**, **193**
Stigmatisés, Les : **147**
Sweeney Todd : **161**
Tancredi : 118
Tannhäuser : **136**
Theodora : **222**
Thésée : **144**
Tosca : 25, 62, **112**, **217**, **221**
Tour d'écrou, Le : **79**
Tragédie florentine, Une : **146-147**
Tramway nommé désir, Un : 54
Traviata, La : 24, 33, **131**, 176, **183**
Tristan et Isolde : 23, 26, **137**, **184**, **217**, **221**
Trois Sœurs : **151**
Trouvère, Le : 24, **132**
Troyens, Les : **76**
Turandot : 25, **113**
Turc en Italie, Le : 118

Vaisseau fantôme, Le : **135**
Vêpres siciliennes, Les : 44
Véronique : **158**
Veuve joyeuse, La : **157**
Vie parisienne, La : **156**
Ville morte, La : **148**
Voyage à Reims, Le : **120**

Walkyrie, La : **138-139**
Werther : **98**
West Side Story : **160**
Wozzeck : 26, 51, **72**

Xerxès : **92**

# L'Opéra
## mode d'emploi

À la fois guide initiatique et encyclopédie de poche, ce livre s'apparente à un trousseau de clés. Écrit dans un langage clair et direct, il permet d'ouvrir une à une les portes de l'opéra en l'examinant sous ses facettes les plus diverses. Son histoire, mais aussi ses rites toujours en vigueur ; ses ouvrages les plus fameux, mais aussi ses chefs-d'œuvre méconnus ; ses divas, mais aussi ses machinistes. Complet et synthétique, il s'adresse à tous les curieux d'opéra afin de leur ouvrir plusieurs accès à un art pas aussi hautain qu'on veut bien le dire. On y apprend d'ailleurs comment se rendre dans les temples lyriques sans se ruiner et quels disques choisir. Bref, c'est une mine de renseignements à picorer ou à dévorer.

Extraits du sommaire :
- Quatre siècles en dix minutes
- L'opéra sous toutes ses formes
- La voix et ses mystères
- Les opéras du répertoire
- Lyricorama – chanteurs d'hier et d'aujourd'hui
- L'opéra au miroir du disque
- Les bonnes adresses
- Une soirée dont vous êtes le héros

Alain Perroux, critique musical du *Journal de Genève* puis du quotidien *Le Temps*, a mené à bien des études de musicologie, de germanistique et de direction chorale. Il est collaborateur régulier de *L'Avant-Scène Opéra*.

En couverture : Barbara Bonney et Susan Graham dans Le Chevalier à la rose de Richard Strauss, mise en scène de Herbert Wernicke, Opéra National de Paris, 1997. Photo Marion Kalter.

ISBN 2-84385-194-7

Prix 90 FF
13,72 Euros